La memoria del tiempo

Margarita León

EDICIONES COYOACÁN S.A. DE C.V.

Filosofía y Cultura Contemporánea

COLECCIÓN DIRIGIDA POR
Ana Galán, Julián Meza y Alberto Sauret

1. **De la perplejidad a la utopía** / Carlos de la Isla
2. **Ensayos escogidos** / Walter Benjamin
3. **La vigilia y el sueño. Revisiones de literatura** / Jorge von Ziegler
4. **Ciudadanos sin brújula** / Cornelius Castoriadis
5. **Permanencia del mito** / Alberto Sauret
6. **Teoría de los sentimientos** / Agnes Heller
7. **Retrato de familia con economista** / Julián Meza
8. **Filosofía y política en Martin Heidegger** / Otto Pöggeler
9. **Filosofía de las ciencias humanas y sociales** / J. M. Mardones y N. Ursua
10. **Hegel y el liberalismo político** / Steven B. Smith
11. **Culturas virtuales** / Eduardo Subirats
12. **Descripción de una forma. Ensayo sobre Franz Kafka** / Martin Walser
13. **Fragmentos de teoría política** / Eric Herrán
14. **Ética sin metafísica** / Günther Patzig
15. **Senderos del pensamiento social** / Fátima Flores (coord.)
16. **Prácticas sociales y representaciones** / Jean-Claude Abric (comp.)
17. **Razón y opinión pública: Arendt, Habermas y Rawls** / Alejandro Sahuí
18. **Tolerancia y pluralismo** / Rodolfo Vázquez (comp.)
19. **Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX** / Armando Pereira (coord.)
20. **La conducta del jabalí** / Ulises Schmill
21. **La indiferencia** / Ramón Kuri
22. **El pensamiento social** / Christian Gimelli
23. **La concepción colectivista de la democracia** / David Mena
24. **La memoria del tiempo** / Margarita León

La memoria del tiempo

La experiencia del tiempo y del espacio en ***Los recuerdos del porvenir*** *de Elena Garro*

Filosofía y Cultura Contemporánea

24

La memoria del tiempo

La experiencia del tiempo y del espacio en ***Los recuerdos del porvenir*** *de Elena Garro*

Margarita León

Ediciones Coyoacán S.A. de C.V.

Primera edición: 2004

Reservados todos los derechos conforme a la ley

© Universidad Nacional Autónoma de México
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
SEMINARIO DE POÉTICA
Circuito Mario de la Cueva
Ciudad de la Investigación en Humanidades
Zona Cultural, C. U., C. P. 04510
Tel. 5622•7347 Fax. 5622•7349
Ediciones Coyoacán, S. A. de C. V.
Av. Hidalgo No. 47-2, Colonia Del Carmen
Deleg., Coyoacán, C. P. 04100, México, D. F.
Tels. 5659•7117 y 5659•7978 Fax 5658•4282

ISBN 970-32-1759-1

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Yo he hecho esto –me dice la memoria.
No puedo haberlo hecho
–sostiene mi orgullo que es inexorable.

Nietzsche,
Más allá del bien y del mal

Para Emilia y Luciano

INTRODUCCIÓN

MEMORIA Y ESCRITURA

La memoria es un cofre sellado, una tumba, una piedra muda, que guarda hechos, pensamientos, sensaciones, gestos, silencios. Sólo el acto de ir convirtiéndolos en palabra, en lenguaje, sólo el decirlos en voz alta, o el ir escribiéndolos, puede ir desentrañando sus misteriosos contenidos, sus sinuosas formas.

El proceso de escribir una novela, dice Carlos Fuentes, no consiste en describir sino en 'descubrir'[1] y todo descubrimiento tiene mucho de invención, pues en esa memoria que es la escritura, intervienen los intereses y la voluntad de quien recuerda, es decir, interviene la interpretación y la creación.[2] Se escribe sobre lo que ha persistido y se ha conservado en la mente (la retentiva).[3] Traemos al presente el conocimiento acumulado cuando requerimos de él, cuando lo necesitamos (el recuerdo).[4] Pero, el escribir partiendo de la

---

[1] Carlos Fuentes, "La edad del tiempo", (Entrevista por Miguel Angel Granados Chapa), en *Mira*, núm. 168, 24 de mayo de 1993, p. 47.

[2] "Memoria", en Nicola Abbgnano, *Diccionario de Filosofía*... México, FCE, 1963, p. 791.

[3] Me refiero a la condición pasiva que Aristóteles reconoció en la memoria como "...la conservación o persistencia, en una determinada forma, de los conocimientos pasados que, por ser pasados, deben quedar sustraídos de la vista...", esto es, la conservación de la representación, la 'huella' o 'impresión' de un conocimiento pasado que permanece. La retentiva es lo que Platón llamaría después "conservación de la sensación" (*ibidem*, p. 788).

[4] Específicamente, la cualidad activa de la memoria, esto es "...la posibilidad de reclamar, al necesitarlo, el conocimiento pasado y de hacerlo actual o presente, lo que es, precisamente, el recuerdo" (*ibidem*, p. 789).

evocación de algo no implica exclusivamente representar el pasado, sino por el contrario, inventarlo en el presente. Es sobre el horizonte del presente inventado donde se puede aludir a lo ausente, a lo desconocido, a lo virtual.

Representar ese instante de lucidez que constituye el despliegue de la remembranza y el acto mismo de escribir, parece posible sólo a través de una metáfora pues, en ese "instante" de la memoria y de la escritura, se condensan el pasado, el presente y el futuro, se condensan los tiempos y los espacios, se condensa la Experiencia.[5]

El acto de escribir, al igual que el acto de la memoria, es un proceso continuo de deliberación y de elección: descubrimos lo que ignoramos; inventamos para salvarnos del silencio; olvidamos lo que no queremos o podemos enunciar.

A través de la escritura poblamos los vacíos de imágenes, de realidades posibles, intuidas.[6] Conocer a través de las palabras, y con ello a través de la escritura, es una forma de hacer y de ser memoria, una forma de hacer la historia y de ser la historia.

Los recuerdos del porvenir (1963), la primer novela de Elena Garro, en tanto memoria y en tanto escritura, está cercada por otras memorias. Es un acto de conciencia que se reconoce tal, con sus limitaciones y alcances. A pesar de que su narración está presidida por la sombra protectora de un Yo omnisciente, un Yo superado y distanciado de su objeto, el pueblo de Ixtepec es y vive en el recuerdo de los individuos y de la colectividad, como un rumor de voces diferentes y dispersas, voces que podrían ser rescatadas, recuerdos y sensaciones que podrían ser transformados en esa entidad estructurada y coherente que es el Discurso.

[5] "Experiencia" en sus dos acepciones: participación personal en situaciones repetibles; medio o método de conocimiento que se basa en la repetición de ciertas situaciones y que permite al individuo resolver problemas. Pero también Experiencia "como intuición" propia del Sensualismo que consiste en afirmar la naturaleza intuitiva y privilegiada del conocimiento sensible, la relación inmediata con el objeto individual (*ibidem*, p. 497).

[6] Esta idea de la "virtualidad de la memoria" tiene que ver con el afán de hacerle frente, por medio de la imaginación, a los olvidos, a los hiatos que existen como obstáculos para el conocimiento y la reconstrucción del pasado.

LA MEMORIA Y EL DISCURSO DEL YO

La "mirada"[7] del Yo narrador en la novela, resulta ser corta y limitada, contrastando con la incertidumbre que domina al Sujeto y sus deseos de abarcarlo todo:[8] lo de aquí y lo de allá, lo de antes y lo postrero, lo de arriba y lo de abajo, lo muerto y lo aún vivo. El Yo mira y se mira como la lápida que sella melancólicamente una tumba, que aplasta bajo su peso el 'polvo' del recuerdo en que se han convertido los seres y las cosas del pasado: *Aquí estoy sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra.*(9)[9]

El Yo se ve a sí mismo como el muro, el límite que puede impedirle ir más allá; pero, situación paradójica, la conciencia de ser y de estar en el límite, en el umbral –física y sicológicamente–, es lo que le permite trascender y convertirse en lenguaje, esto es, en una memoria "superada" que despliega los poderes de la imaginación, que es capaz de volver de nuevo corpóreos los acontecimientos del pasado y sus representaciones:[10] *Sólo olvido y silencio. Y sin embargo, en la memoria hay un jardín iluminado por el sol, radiante de pájaros, poblado de carreras y de gritos.* (11)

[7] "Mirada" se refiere al ángulo de visión o "foco" que determina la perspectiva; alude al punto de vista a partir del cual se está hablando o narrando. En este caso, se trata de una focalización o perspectiva interna, ubicada en el centro de la conciencia que luego se desplaza a otras conciencias. "Voz", por otro lado, se refiere al que narra o cuenta los acontecimientos. Si bien en la novela de Garro la primera persona predomina desde el principio, en el trayecto hay un continuo traslado de la voz, una diseminación y proliferación de voces de personajes, que se vuelven narradores o comentadores de su propia historia, o de fragmentos de la historia del pueblo (Helena Beristáin, "Las unidades distribucionales en el relato", en *Acta Poética*, vols. 4-5, 1982-1983, pp. 235-251).

[8] Además del enunciador explícito (discurso directo) que a su vez es protagonista de los hechos relatados ("Visión con" Beristáin, *ibidem*, p. 113), hay un sujeto de lo enunciado quien se expresa en discurso indirecto y que representa una mirada omnisciente ("Visión por detrás", Todorov, "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*, México, Premiá Editora, (La red de Jonás), 1982, p. 189); y hay una instancia discursiva que existiendo desde antes y mucho después de la enunciación, se presenta como una conciencia ulterior, como un constante conocer que pretende ir más allá de lo que la mirada puede observar, de lo que la voz o voces pueden proferir. Entre otras cosas, este Sujeto tiene la capacidad de reflexionar sobre sí mismo, por lo que a veces se manifiesta con un "discurso autónimo", o explícito, esto es, vía un discurso que se describe a sí mismo (Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica Poética*, México, Porrúa, 1985, pp. 179-189.

[9] Las citas de las obras de Elena Garro, están marcadas con una letra en orden alfabético, de acuerdo a la "Bibliografía de la autora". *Los recuerdos del porvenir* sólo con el número de página. Todas son tomadas de la primera edición de 1963; 11ª reimp., 1991, México, Joaquín Mortiz, p. 295.

[10] "Memoria", Abbagnano, *Diccionario de... op. cit.*, p. 791.

La memoria de Ixtepec, esto es, el Yo estructurador del discurso, el sujeto de la enunciación,[11] trata de construir una versión integral o esencial de la vida, la cual resulta ser, paradójicamente, fragmentaria y colocada a prudente distancia de los hechos:[12] *Desde esta altura me contemplo: grande, tendido en un valle seco...* (9)

Sin embargo, parece imposible lograr esa versión integral o ideal de los acontecimientos del pasado que puedan explicar al sujeto cabalmente en un espacio y en un tiempo específicos, en un "aquí y un ahora" que resulte verosímil. Y es que ese "aquí y ahora" se visualiza como un enorme terreno baldío, un cadáver rodeado por depredadores: *Me rodean unas montañas espinosas y unas llanuras amarillas pobladas de coyotes*. (9)

Y, a pesar de todo, el sujeto sólo puede apelar al presente para conjurar la amenaza de un pasado borroso, confuso, para librarse del peligro de sucumbir bajo la lápida de un futuro clausurado. Tiene conciencia de que sólo le queda, en un primer momento, ir dolorosamente hacia el interior de sí mismo, de que hay que perderse en el abismo de las experiencias vitales, bregando entre la compleja red de convenciones retóricas y discursivas del hablar "propio", que no es sino refundición del hablar ajeno.

Recordar no sólo es, como reza el proverbio, "un volver a vivir", sino también un volver a morir, diluirse, desaparecer. Recordar y recordarse es –de diversos modos– ejercer una vigilancia sobre sí mismo, observarse a través del ojo del otro, un "desmenuzarse" y no siempre el resultado de ello es positivo. A través del recuerdo, la red de imágenes que firmemente hemos construido de nosotros mismos, se desdibuja; lo grandioso se vuelve mezquino, lo gratificante es ahora doloroso y deprimente, lo antes significativo, banal.

A través del actuar de la conciencia, forma de acercamiento al espacio del Yo, "...se conoce de modo inmediato y privilegiado, se

[11] Entendemos por "sujeto de la enunciación", el emisor del enunciado, el que habla en una conversación oral, el que se autodefine como un Yo en el presente de la enunciación (Beristáin, *Diccionario de Retórica... op. cit.*, p. 168).

[12] Hay evidentemente un distanciamiento cuando se construye una novela, dice Bajtín, pues el escritor crea un narrador o narradores, unos personajes que están ya muertos, esto es, acciones que ya han tenido lugar antes pues pertenecen al ámbito del pasado (Mijail Bajtín, "Dimensión temporal del héroe", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1979, p. 117).

juzga a uno mismo de manera segura e infalible",[13] pero dicha infabilidad en el ver y en el juzgar no es, con todo, absoluta.

La memoria, el Yo de la enunciación en la novela de Elena Garro, ve y juzga el pasado desde dentro de sí mismo, de su experiencia constructiva. Va de adentro para afuera, de abajo hacia arriba, de lo particular a lo general y viceversa,[14] en un movimiento constante. Viene desde el vasto desierto del mundo hasta el jardín interior del hombre individual, para después retornar al punto de partida, siempre enriquecido. Y es que la memoria, en tanto bagaje de experiencias acumuladas,[15] en tanto proceso interior, pero también, como realidad 'en acto', como realidad empírica, sólo puede ser observable si se le ve formando parte del mundo exterior y objetivo: *La veo y me recuerdo, vengo a encontrarme en su imagen...La veo, me veo y me transfiguro...*(9), asume esa memoria concientizada.[16]

Ello no contradice ni debilita la postura egocéntrica y especular de la memoria de Ixtepec, así como las figuras que adopta (yo estoy, yo me veo, yo me contemplo, yo supe, yo recuerdo) para representar y representarse, lo cual implica una constante vuelta sobre sí mismo: el paso del sujeto al objeto y, de 'regreso', del objeto al sujeto;[17] ir de la mirada a la imagen y viceversa; de lo individual a lo colectivo, y sobre todo, del "yo" al "otro" para poder reconocerse.[18]

[13] "Conciencia" en dos sentidos: como conocimiento de sí mismo y, como un "retorno a sí mismo", la investigación puramente interior de sí mismo (Abaggnano, *Diccionario de... op. cit.*, pp. 196-198).

[14] Al equiparar a la Conciencia con el Espíritu, Kant sostiene que no es posible conocer el Yo si no lo concebimos relacionado con algo que está fuera del yo, esto es, con esa entidad abstracta que es 'la cosa en sí' (*ibidem*, p. 202).

[15] Tiene que ver con el concepto hegeliano de memoria como *Erinnerung*, esto es, el recuerdo como la reunión interior y preservación de la experiencia, en contraposición con memoria como *Gedachtnis* o la memoria 'que piensa' y la "facultad mecánica de memorización" (Jacques Derrida, *Memorias de Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989, p. 63).

[16] "El empleo de un lenguaje hablado, y luego escrito, representa en efecto una extensión formidable de las posibilidades de alcance de nuestra memoria, la cual, gracias a eso, está en condiciones de salir fuera de los límites físicos de nuestro cuerpo para depositarse ya en otras memorias, ya en las bibliotecas. Esto significa que, antes de haber hablado o escrito, un dato lingüístico existe bajo forma de alarma de la información en nuestra Memoria" (Atlan en Jacques Le Goff, *El orden de la Memoria* (El tiempo como imaginario), Barcelona, Paidós, 1991, p. 133).

[17] La memoria individual está representada en la novela por la secuencia de imágenes que provienen de la contemplación del sujeto frente al espejo, imágenes presentadas como una "misce en abîme" o puesta en abismo.

[18] "...nuestra postura frente al espejo es siempre un poco falsa: puesto que no poseemos un enfoque de nosotros mismos desde el exterior, en este caso también hemos de vivenciar a

Así, a través de un proceso de inducción, el Yo memoria del pueblo –como lo hacen los relatos del Origen en muchas culturas– de entre sus primeros recuerdos, trae al presente la narración de su origen mítico, origen inventado, en el que predomina el Caos: una lucha constante de fuerzas contrarias, la guerra y la paz, la fundación y la destrucción, la fertilidad y la esterilidad, el fuego y el agua, la vitalidad y la decadencia, la pasión exaltada y la abulia:

> Yo supe de otros tiempos: fui fundado, sitiado, conquistado y engalanado para recibir ejércitos. Supe del goce indecible de la guerra, creadora del desorden y la aventura imprevisibles. Después me dejaron quieto mucho tiempo. Un día aparecieron nuevos guerreros que me robaron y me cambiaron de sitio. Porque hubo un tiempo en el que yo también estuve en un valle verde y luminoso, fácil a la mano, hasta que otro ejército de tambores y generales jóvenes entró para llevarme de trofeo a una montaña llena de agua, y entonces supe de cascadas y de lluvias en abundancia. Allí estuve algunos años. Cuando la Revolución agonizaba, un último ejército, envuelto en la derrota, me dejó abandonado en este lugar sediento. Muchas de mis casas fueron quemadas y sus dueños fusilados antes del incendio. (10)

EL RITUAL FUNDADOR DE LA MEMORIA

El Yo de la memoria individual y colectiva realiza un acto de conciencia de sí mismo. Juega el juego de la nostalgia ("retórica de la temporalidad" –como dice Paul de Man), rescatando de las tinieblas del pasado prosaico –de una virtual "anterioridad"–, elementos para crear un nuevo tiempo y un nuevo espacio, el del mito y la leyenda, para que el Yo se convierta en instancia activa del discurso.

La memoria de Ixtepec celebra simbólicamente un rito de reconstrucción de los discursos anteriores. Rescata y reordena los materiales de los recuerdos y de la experiencia que se encontraban dispersos, en un estado caótico, amorfo. Realiza así un acto de fundación, de consagración del tiempo y del espacio, un acto de "sacrificio necesario" para dotar a los recuerdos de significación. El acto último de la memoria, el de su propio discurso ficcional, implica la celebración del ritual, la repetición del acto cosmogónico de consagrar el espacio y de convertir el tiempo profano en tiempo mítico.[19]

Y es que antes de la memoria, antes de esa especie de Ojo de Dios, pareciera que nada ha existido. Como en los relatos míticos, ese "narrador" transhistórico de *Los recuerdos del porvenir*, crea un espacio y un tiempo nuevos, el 'aquí y ahora' de quien profiere las palabras mágicas que reviven el minuto primero de la existencia, como sucede en el ritual, en los libros sagrados, *La Biblia* o el *Popol Vuh*.

> Esta es la relación de cómo todo estaba suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo.
> Esta es la primera relación, el primer discurso...[20]

El rito que celebra la memoria, ese viaje al centro de ella misma, implica un largo peregrinar por un camino sinuoso que acechan múltiples peligros. El camino es el del laberinto. Está lleno de relieves y recovecos, de salidas falsas, de Minotauros. Es un rodeo por las palabras durante el ritual, durante ese primigenio acto de la creación de un mundo que se ha extinguido, que ya no existe como Principio y que, tal vez, no fue como ahora desearíamos recordarlo:[21]

...como la memoria contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible, ahora estoy frente a la geometría de luces que inventó esta ilusoria colina como una premonición de mi nacimiento. (12)

Así como el hombre religioso lucha por alcanzar el espacio sagrado del templo, de la montaña, de la misma manera la conciencia, el

otro, indefinido y posible, con la ayuda del cual tratamos de encontrar una posición valorativa con respecto a nosotros mismos, otra vez intentamos vivificar y formar nuestra propia persona a partir del otro; de ahí que se dé esa expresión especial y poco natural que solemos ver en el espejo y que jamás tenemos en realidad" (Bajtín, "Forma espacial del personaje", *Estética de la... op. cit.*, p. 37).

[19] "Por la paradoja del rito, todo espacio consagrado coincide con el Centro del Mundo, así como el tiempo de un ritual cualquiera coincide con el tiempo mítico del 'principio' " (Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé, 1952, p. 33).

[20] "La creación del mundo de los animales, de las plantas y del hombre". Versión castellana de Adrián Recinos del *Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché*, México, FCE/ Cultura SEP, (Lecturas Mexicanas 25), 1984, p. 12.

[21] Al haber una imposibilidad real de anular la distancia entre el momento del pasado y el momento del presente, dice Paul de Man, "...La memoria se vuelve importante como fracaso antes que como logro y adquiere un valor negativo" (Derrida, *Memorias de... op. cit.*, p. 69).

Yo, ese sujeto –memoria de Ixtepec y narrador el drama– trata de desbrozar el camino y de acceder al ámbito de su propia experiencia humana.[22] Por ello ve en los actos y en la naturaleza de los personajes de su narración una forma de manifestarse, de realizarse a sí mismo: se involucra, celebra con ellos, como si fuera uno de ellos, o desciende al pozo de la depresión, de la desesperanza. Pasa del yo al nosotros sin hacer diferencias; sin embargo, es a través de la visión lírica y abstracta de ese narrador como las experiencias se decantan, se van aclarando y se hacen más intensas, con el fin de acceder a esa realidad última del hombre:[23] *En la espera yo estaba triste... Había miedo.... Un círculo se cerraba sobre mí. Quizá la opresión se debiera al abandono en que me encontraba y a la extraña sensación de haber perdido mi destino.* (13)

El Yo se erige en sacerdote de la palabra, en conciencia narrativa que se allega la memoria personal y colectiva, la memoria histórica y mítica para quedar integrada como parte de lo humano, pero también para separarse, para despegarse del mundo y contemplarse a sí misma como un sujeto para quien los actos de los hombres –los sujetos empíricos–, los personajes, son objetos.[24]

En el discurso de esa memoria-espejo-laberinto, estructuradora de la ficción que es el drama de este pueblo olvidado y marginal, se pone de manifiesto la experiencia empírica y trascendente como potencialidades contenidas en una misma individualidad,[25] aquella que se

[22] Se trata del sujeto o "yo empírico" que es el hombre, el sujeto humano, es decir, el que se encuentra y se experimenta en el mundo; la entidad físico-sicológica, independientemente de cómo la concibamos (Antonio Zirión, "El sujeto trascendental en Husserl", en Mariflor Aguilar, *et al., Crítica del Sujeto*, México, FFL-UNAM, 1990, pp. 75-79).

[23] Actúa sobre todo esa Conciencia entendida como separarse del mundo, ir hacia adentro de sí mismo, la investigación dirigida al ámbito de la interioridad que ya habíamos señalado.

[24] Se trata del "sujeto trascendental" para quien "...todo aquel mundo, todo nuestro mundo, con todo y sus posibles mundos paralelos y con todo y todos sus sujetos empíricos, es objeto... nosotros somos sujetos trascendentales en cuanto somos sujetos para los cuales ese mundo es objeto; y en ese mundo, que es nuestro objeto, estamos incluidos nosotros mismos como sujetos empíricos" (Zirión, *Crítica del... op. cit.*, p. 80).

[25] Antonio Zirión, parafraseando a Husserl y a Descartes, dice que "...no vamos a ir a buscar al sujeto trascendental a otro mundo. No hay otro mundo. O, si acaso hay otro mundo u otros mundos, están también en éste, aunque se trate de los infinitos mundos paralelos... el sujeto trascendental es también el ser que somos nosotros mismos. No necesitamos ir más lejos" (*ibidem*, p. 79).

autoproclama "Yo, memoria de Ixtepec". En efecto, la memoria de Ixtepec aspira a convertirse en la totalidad que es este Sujeto 'doble', esa conciencia ulterior, esa especie de pequeño dios que por un lado pretende experimentarlo todo, saberlo todo y juzgarlo todo. Y es que la memoria es un estar en el límite, entre la realidad y su imagen, es un estar en el umbral, desde el cual pueden contemplarse los actos humanos, y contemplar los propios cambios y variaciones.

Si bien la ubicuidad de este Sujeto doble lo vuelve un privilegiado, lo cierto es que su representación en la novela, es problemática, pues ¿hasta dónde debe llegar el ámbito de la experiencia pragmática y hasta dónde el de la trascendencia para lograr un equilibrio? ¿Es posible representar en imágenes el dinamismo, la alteridad, lo imprevisible de la actividad de esta doble experiencia? Y, lo más importante, si se ha elegido a la memoria como modelo de construcción literaria y como representación del Sujeto, ¿cuáles son sus mecanismos, sus contenidos, su dinámica?

En *Los recuerdos del porvenir*, el Yo narrador sigue por una parte el modelo de la memoria arcaica[26] al tratar de ir al centro de sí mismo, lo cual significa, por otra parte, andar de nuevo, desandar el pasado y el futuro para edificar el presente –el de la memoria hecha discurso–, pues según dicha memoria, todo se repite con exactitud, todo retorna porque todo es puntual y perfecto, pues nada hay que no haya proyectado y no haya vivido el hombre anteriormente.[27] Pero también subyace la idea de que el tiempo es espiral, pues todo aquello que se repite, cada vez, va en camino de una superación, de una evolución.

Cuando el Yo rememora y discurre sobre los pequeños actos de quienes vivieron en Ixtepec, se ubica en un tiempo y en un espacio donde todo tiene un significado específico, donde se transgreden las barreras temporales y espaciales para acceder a otro nivel, a otro tiem-

[26] En la memoria arcaica, la temporalidad es concebida como ciclo, en tanto que el movimiento perfecto es circular (Francois Chatelet, *El nacimiento de la historia*, (La formación del pensamiento historiador en Grecia), México, Siglo XXI, 1979, p. 21).

[27] Esta idea presente en la novela de Garro, cuyo título incluso se atribuye a la influencia del surrealismo, parece tener raíces remotas, pues "En el detalle de su comportamiento consciente, el 'primitivo', el hombre arcaico, no conoce ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro... Lo que él hace, ya se hizo. Su vida es la repetición ininterrumpida de gestas inauguradas por otros" (Eliade, *El mito del... op. cit.*, p. 18).

po y a otro territorio. En este caso, no se accede al Paraíso donde mora Dios, sino al Inframundo, donde una especie de ángeles caídos (diablos, muertos, fantasmas) vagan a través de una región desierta, inculta, nebulosa y asimilada al caos. Pero de cualquier modo, habitar alguna zona del recuerdo, del pensamiento, significa repetir el acto primero de la creación, tomar posesión del espacio, verbalizarlo.[28] Verbalizar el espacio, es ordenarlo, sacralizarlo, y sacralizarlo es 'poetizarlo'.

> En aquel tiempo hasta el dedal de su madre brillaba con una luz diferente mientras iba y venía construyendo abejas y margaritas. Algunos de esos días habían quedado aparte, señalados para siempre en la memoria, colgados de un aire especial. Luego el mundo se volvió opaco, perdió sus olores penetrantes, la luz se suavizó, los días se hicieron iguales y las gentes adquirieron estaturas enanas. Quedaban todavía lugares intocados por el tiempo como la carbonera con su luz negra. (32)

La memoria hecha discurso, hecha escritura, resulta ser el centro o vértice en el cual es posible que confluyan pasado, presente y futuro, donde pueden encontrarse personajes que pertenecen a distintas épocas. La memoria hecha escritura, o dicho de otro modo, la escritura o discurso de la memoria, puede poner de manifiesto la "realidad intacta", el "instante", pues sólo el acto poético en su automatismo y como acto de la imaginación puede acercarse a una representación de un presente 'activo', a una presencia que reivindica al memorioso de la negatividad del pasado. Esa narración del pasado emula los cambios continuos de volumen, de perspectiva; cambios en cuanto a las realidades traídas a cuento. Como la propia dinámica de la memoria, el texto no sólo va ocupando en su discurrir el espacio escritural, sino que deja entrever esas zonas ciegas, difuminadas o vacías; de ahí las incoherencias, el énfasis y las repeticiones: *Ese instante geométrico se une al momento de esta piedra y de la superposición de espacios que forman el mundo imaginario...* (12).

Declaración de principios que explica y contiene la totalidad del discurso, el de la novela. Es manifestación explícita y abierta de su programa narrativo,[29] de las estrategias y procedimientos discursivos que habrán de seguirse para lograr un efecto: la memoria es una especie de diamante ("instante geométrico") cuyas facetas proyectan imágenes múltiples, las cuales aparecen al mismo tiempo y en diversos planos, con una claridad, densidad y profundidad cambiantes. Durante ese juego de espejos de la memoria activa, es posible recuperar, aunque sea como una ráfaga de luz, la realidad de un instante, de un presente proyectándose al futuro: *La memoria es traidora y a veces nos invierte el orden de los hechos o nos lleva a una bahía oscura en donde no sucede nada.* (197)

En *Los recuerdos del porvenir*, las palabras irán apareciendo, y con ellas los personajes, las situaciones y acciones, el tiempo y el espacio, como las imágenes que –manteniendo esas "huellas venideras" de las que habla Paul de Man–[30] han estado tras bambalinas, latentes, y que de pronto son "iluminadas", sacadas a escena durante el transcurso de la narración, como si los espejismos que se forman en el desierto de Ixtepec fueran materializándose sin perder su naturaleza imprecisa, inacabada, pues son a un tiempo huellas de una realidad que ha sido y de una realidad por cumplirse.

Pero, la "memoria de Ixtepec" descansa sobre una piedra inerte, sobre una lápida con una inscripción o un epitafio. Ella misma es un cúmulo de piedras cubiertas de polvo, una estatua que se contempla a sí misma. Como la Esfinge es una entidad clausurada a la vida y al

[28] "El establecimiento de una región nueva, desconocida e inculta, equivale a un acto de creación... Una conquista territorial sólo se convierte en real después del (y más exactamente, por él) ritual de toma de posesión, el cual no es sino una copia del acto primordial de la Creación del Mundo" (*ibidem*, p. 25).

[29] "Programa narrativo" es la organización interna del contenido de un texto que el escritor tiene en mente cuando escribe su obra, programa que sólo puede conocerse a través del texto mismo, en él se hallan las marcas de esa incipiente o desarrollada idea de construcción, de esa intención más o menos inconsciente, más o menos realizada, lograda.

[30] "La memoria... no está esencialmente orientada hacia el pasado... La memoria permanece con huellas, con el objeto de 'preservarlas', pero huellas de un pasado que nunca ha sido presente, huellas que en sí mismas nunca ocupan la forma de la presencia y siempre permanecen, por así decirlo, venideras, vienen del futuro, del porvenir. La resurrección, que es siempre el elemento formal de la "verdad", una diferencia recurrente entre un presente y su presencia, no resucita un pasado que había sido presente; compromete el futuro" (Derrida, *Memorias de... op. cit.*, pp. 68-69).

movimiento exterior, monolito que guarda celosamente su verdad. Y sin embargo esa piedra, esa lápida es una especie de umbral, una vía de acceso a hechos que sucedieron y los cuales, se sabe de antemano, es imposible conocer y recuperar íntegramente, pues ¿cómo traer a la vida a los ya muertos? ¿cómo acercarnos a los hechos pasados, cómo interpretarlos? Parece más viable tener acceso a lo que no se conoció, a lo que ha sido olvidado casi totalmente, pero que de algún modo sigue ahí, en los niveles más íntimos y profundos de la experiencia de los individuos, de la lengua. Hay que ir "cincelando", sacando de la piedra las figuras; es necesario llenar los vacíos o blancos, socavar partes; iluminar esas "zonas ciegas" de lo que quizá nunca fue Ixtepec, esa entidad muerta, borrada del mapa, de la cual sólo quedan las voces de una despedida.

A partir de "la conciencia de la imposibilidad", la memoria –en tanto acto de constitución de un Sujeto– se arraiga en una retórica que si bien alude continuamente al pasado, se sitúa a sí misma como "memoria del presente", como presencia, esto es, como "diferencia". Y es que sólo una memoria puede reconocer este "sello" diferencial, esta marca o signatura, esta patente o marca registrada que "el tiempo imprime en nuestras sensaciones".[31]

Es el presente como síntesis del "pasado-futuro", lo que en realidad preocupa y ocupa a la novela de Elena Garro, y no el pretérito como a primera vista parece. El presente es el tiempo en el que se hace tangible el proceso de autoconstitución del Sujeto, cuyo espejo y eco multiplicado es esa escritura única, insólita, de sí mismo, como sucede con la inefable imagen que el agua le revela, por un instante, a Narciso.

Lo que hemos estado tratando de explicar es el hecho de que esta especie de 'retórica de la memoria' de una entidad enigmática[32] –entendida como una actividad síquica, pero también como una re-

[31] Dice Paul de Man que quien se zambulle en el pasado, pierde la memoria del presente, "...abdica del valor y los privilegios otorgados por las circunstancias; pues casi toda nuestra originalidad viene del sello que el tiempo imprime a nuestras sensaciones" (*ibidem*, p. 70).

[32] Al principio de la novela un 'alguien' enigmático se posa sobre la "piedra aparente", es un alguien que recurre a su propia memoria para indagar lo que ella guarda. Al final de la novela ese Yo es 'un alguien colectivo', una pléyade de tumbas donde yacen otros 'pecadores', rastros de que alguna vez hubo ahí una comunidad.

presentación de una virtual postura ética– dispara la historia y decide de las formas de narrarla[33] dentro de la novela. De ahí que parezca haber cierto paralelismo entre el actuar de la memoria y de la escritura en el sentido de que ambas, a un tiempo, son intentos por fijar lo huidizo y por dinamizar lo estático y, por otro lado, porque ambas surgen y dependen de la elección del Sujeto en cuanto a lo que declara y a lo que prefiere omitir, esto es, respecto de aquello frente a lo cual se responsabiliza.

Pero para que haya memoria y escritura es necesario que haya quienes las desplieguen, que las realicen. En ambos casos ese Sujeto "doble", que observamos predominando en la novela, es de algún modo representación más o menos simbólica de una idea o de un tema, pero también representa intenciones y objetivos –muchas veces implícitos– que rebasan los límites de la ficción y los cuales se proyectan como un horizonte gnoseológico y ético sobre el cual pueden ubicarse y explicarse los contenidos mismos de aquella, horizonte del que parte o al que arriba la escritora.

EL OFICIO DE LA MEMORIA: DE LA REALIDAD AL MITO

La memoria es "imprevisible", "contiene todos los tiempos", se despliega con libertad y de manera casi arbitraria, retoma fragmentos de ese vasto predio que es el olvido, el silencio, y al 'nombrar' a los Moncada, elige a los protagonistas de esa historia que pretende construir. Nombrar a los Moncada, es nombrar a quienes –no obstante estar ausentes– sobreviven, precisamente, vía la evocación de su nombre, pues parece ser verdad que,

[33] Entendemos por 'historia' de la novela la sucesión de acontecimientos que forman la anécdota, esto es, el 'relato'. Cuando decimos "formas de narrar", aludimos al 'discurso' (el tiempo del relato: tiempo construido por la relación del tiempo de la historia y el tiempo del discurso; los aspectos del relato: la manera en que la historia es percibida por el narrador; y los modos del relato que dependen del tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia (Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario" en *Análisis estructural del relato*, México, Premiá, (La red de Jonás), 1982, pp. 167-203.

> Al invocar o nombrar a alguien cuando está vivo, sabemos que su nombre lo puede sobrevivir y ya lo sobrevive; el nombre comienza a acompañarlo en vida, diciendo y portando su muerte cada vez que se lo pronuncia al nombrarlo o invocarlo.[34]

Pero el Yo de la memoria de Ixtepec sabe que nombrar en ausencia de la cosa, es hablar "en memoria de la cosa nombrada". Así, la historia de los Moncada es una elegía que se construye 'en memoria de' quienes alguna vez vivieron, amaron y murieron en ese pueblo de Guerrero. Al mismo tiempo alude –vía un proceso de deducción– al recuerdo de los mexicanos de una época, quienes a su vez, y en última instancia, representan la memoria de un fragmento olvidado de la humanidad.[35]

Y es que todo espacio, todo predio que la memoria ilumina se vuelve un microuniverso que sólo en apariencia era inexistente, pues el soplo del lenguaje poético lo anima, le da una configuración concreta y a un tiempo lo resimboliza. El escenario creado por el lenguaje es como aquel que el teatro revela permanentemente a los ojos del espectador: un espacio donde gracias a una continua deformación y distorsión de lo real, se restituye la vida, "una vida singular" que se erige sobre las cenizas de lo muerto, donde las palabras tratan de poblar el vacío, pero también de trascender la fatalidad de la palabra que al ser pronunciada se solidifica como la piedra, se cierra, queda clausurada, se vuelve irreversible.

Los Moncada son seres que no están totalmente muertos, pues no obstante ser cenizas y polvo, pueden resucitar –como el vampiro– a través de la sangre mágica del lenguaje en la que abreva la memoria; dicho de otra manera, a través del discurso exteriorizado, concretizado de la memoria que está en función del presente y de una virtual historia futura, historia ficticia, que conjure la ausencia y la nostalgia de lo que ya fue. El Yo de la memoria –transformada durante la escritura en conciencia estética– les tiene reservados una

[34] Derrida a propósito de la importancia del "Nombre" que le otorga Paul de Man a la memoria (*Memorias de... op. cit.*, p. 61).

[35] La figura retórica que corresponde a tal procedimiento es la "sinécdoque particularizante" que consiste en expresar lo general por medio de lo particular, el todo por la parte (Beristáin, *Diccionario de Retórica... op. cit.*, p. 465.

existencia trágica, y un destino épico en tanto son esa parte –opaca y pueril– del Hombre. Se hablará de ello de la misma manera en que se cuenta la fundación de las ciudades, la génesis de los pueblos, o su desaparición. Así, la historia insignificante de esta familia venida a menos, se vuelve ejemplar al atribuírsele un origen y un destino "universal" y "trascendente".

Las personas que fueron adquieren rasgos extraordinarios, se convierten en héroes, en personajes cabales: Julia Andrade, la amante del general Rosas, se transforma en la Helena de Troya, "la más querida de Ixtepec"; el fuereño Felipe Hurtado se convierte en Dionisios, "el mensajero", esto es, "el no contaminado por la desdicha"; el temible Francisco Rosas en el agraviado Agamenon, quizá en Paris; Isabel Moncada será Malinche, Antígona, Clitemnestra. Los ixtepecanos son un pueblo, como Troya, que resiste estoicamente el cerco tendido por sus enemigos. Los antecedentes y la esencia de todos ellos se hallan –según los ve la memoria de su pueblo y según se ven a sí mismos– en el pasado de los grandes personajes clásicos, los de *La Iliada* y *La Odisea*, los de las Sagradas Escrituras: *Sus padres habían sido personajes enigmáticos:... Era asombroso que no hubieran estado siempre en el mundo. De pequeño, cuando le leyeron la Historia Sagrada y lo enfrentaron a Moisés, a Isaac y al Mar Rojo, le pareció que sólo sus padres eran comparables al misterio de los Profetas...* (21)

La memoria, ciertamente mitificadora, establece un paralelismo entre épocas históricas distantes, entre tiempos y personas en apariencia irreconciliables, así la historia del origen se vuelve la historia de los fines últimos. Más que recordar cómo eran sus padres en su infancia, los personajes, por boca de la memoria, asumen como un hecho su 'misteriosa grandeza'. Se esfuerzan por ver su pasado y el pasado del pueblo con los ojos de un niño, ojos que se han quedado prendidos, fijos a una imagen inmutable.

A través de un continuo proceso metafórico y alegórico, en la novela hay un retorno a la Infancia del hombre, un sumergirse en esa Edad de Oro, donde cualquier acto, cualquier palabra alcanzan dimensión poética, esto es, dimensión real: un juego infantil se vuelve así la representación de la histórica guerra entre dos célebres ciudades de la Antigüedad (Cartago y Roma), ciudades que son dos

árboles y sus defensores, dos niños, donde un diálogo se vuelve pieza oratoria, parlamento teatral. Pero también, el juego representa virtualmente la lucha del hombre por conservar intactos sus instintos y sus pasiones:

> –¡Te sembraré de sal!...
> Nicolás Moncada, de pie en la rama más alta de Roma, observa a su hermana Isabel, a horcajadas en una horqueta de Cartago, que se contempla las manos. La niña sabe que a Roma se le vence con silencio.
> –Degollaré a tus hijos... (11)

El juego de los niños Moncada representa, como juego de la guerra que es, la eterna tensión entre hombres y pueblos, la persistencia de la violencia y la asunción de la naturaleza trágica del hombre.[36] El juego bélico emula también aquellas guerras cósmicas de los antepasados, Quetzalcóatl y los Tezcatlipocas, por las cuales se funda y evoluciona el mundo y los hombres, lucha que permite el equilibrio de fuerzas.[37]

Lo que hacen y padecen los niños Nicolás e Isabel durante esa fantasía creada por el juego, se cumplirá fatalmente en la edad adulta.[38] El árbol donde se agazapa la niña es el propio Ixtepec –y sus habitantes– invadido y de algún modo cercado por los militares. Las acciones del personaje del juego infantil –la heroína, última sobreviviente y defensora de la ciudad cercada– son un indicio, un avance de lo que sucederá más adelante, son el núcleo de una situación germinal que se desarrollará en el transcurso de la novela y, al mismo tiempo, son representación "a escala" de los propios acontecimientos míticos e históricos: Ixtepec es un pueblo maldito, y como las bíblicas Sodoma y Gomorra, será destruido y regado con sal; así como en Ixtepec fueron vencidos los indios agraristas –sus habitantes originales– durante la Revolución, también serán vencidos en La Cristiada.

Esta misma escena tiene un significado a la inversa: las situaciones, los personajes, las acciones que aparecen en las tragedias griegas se dan también en la vida cotidiana; les sucede a hombres (niños) de carne y hueso, comunes y corrientes. Lo histórico no es únicamente, y desde esta perspectiva, lo objetivo, grandioso y trascendente, sino aquellos pequeños actos y gestos subjetivos pero ubicados en un lugar y un tiempo específicos que determinan el rumbo de la vida de un grupo de hombres. Son actos que desde la perspectiva personal pueden interpretarse como formando parte de un momento paradigmático de la Historia general, volviéndose así trascendentes, históricos.

En esa comparación implícita donde la esencia de los hombres de ayer es similar a la de los hombres actuales, donde los hechos y las situaciones más o menos se repiten en contextos distintos, donde la grandeza de antes no es ajena a la insignificancia de la vida presente, no sólo se puede ver el deseo nostálgico de que el pasado no se diluya en el olvido, el deseo de poder "recuperar" sus momentos y partes positivas, y restituirle al Yo su estatuto de Sujeto. Tiene sobre todo el propósito de visualizar a la memoria como el proceso mismo de la enunciación, esto es, un irse construyendo en el acto, un irse dando del discurso en escena, igual que ocurre en una puesta de teatro, a guisa de "un acto constitutivo de la mente ligado a su propio presente y orientado hacia el futuro de su propia elaboración".[39]

---

[36] A través de una sinécdoque, ahora "generalizante" o deductiva, se expresa lo amplio por lo reducido, lo general o genérico a través de lo particular (*ibidem*, p. 465).

[37] El pensamiento náhuatl se explica el acaecer del Universo como resultado de la lucha, aplicada antropomórficamente, entre fuerzas cósmicas: una eterna tensión de fuerzas para lograr mantener el equilibrio cósmico como lo es la lucha constante entre los cuatro dioses, hijos de Tonacatecuhtli en su afán de predominio. (Miguel León Portilla, *Filosofía Náhuatl (estudiada en sus fuentes)*, México, UNAM, 1979, p. 99).

[38] Efectivamente, el acecho y la violencia ejercida por Nicolás contra su hermana representa ese mismo acecho y esa misma violencia contra Ixtepec por parte de los militares quienes, como en un juego cruel, se dedican a "patrullar las calles", a "poblar de ahorcados" al pueblo, a cerrar cada vez más el cerco sicológico contra sus habitantes. El desdén y orgullo de la Isabel niña durante el juego, y su poder subrepticio sobre el enemigo, vendrán a repetirse cuando la Isabel adulta se convierta en amante de Rosas, jefe de los "invasores". La destrucción 'desde dentro' del opresor –venganza de Isabel– a través del sexo y de los poderes mágicos de las mujeres, se cumple en uno y en otro caso: de una forma festiva en el primero (Isabel niña que encarna la ciudad sitiada se burla a carcajadas de su hermano Nicolás que representa al ejército invasor); de una forma dramática en el segundo (Isabel destruye moralmente a Rosas, su amante y su enemigo, pero también a Nicolás y a ella misma).

[39] En ese acto constitutivo es donde reside realmente el poder de la memoria –según Paul de Man–, por lo que el interés de reconstruir el pasado es sustituido por un interés en el futuro "...que engendra una nueva estabilidad" (Derrida, *Memorias de... op. cit.*, p. 70).

Pero la personalidad que aparece en el horizonte de la memoria es la representación de un "alguien" que habla y actúa dentro de márgenes muy estrechos. Sus pequeños actos no transforman la realidad, no deciden definitivamente el rumbo de la historia, pero figuran en el recuerdo porque han estado siempre en el mismo espacio, porque han permanecido. Es alguien en cuya experiencia espacial y temporal se puede vislumbrar otra manera de ser y de estar en el tiempo, en la historia.

Entre los héroes y los antihéroes, entre los que tienen un nombre y los que son "Nadie", entre villanos y víctimas, opresores y oprimidos, perseguidos y perseguidores; entre muertos y vivos, entre hombres y mujeres, entre padres e hijos, no hay diferencias tan trascendentes como esas pequeñas particularidades, esos atributos singulares, de detalle, que los hace –quizá sólo por un instante– distintos, únicos.

También los actos humanos, nacer y morir, amar y odiar, dar vida o dar muerte, recordar y olvidar, forman parte de otros actos humanos, se integran al vasto horizonte del acontecer histórico, pero ubicándose como momentos paradigmáticos en la memoria colectiva. En un sentido absoluto, los actos parecen ser los mismos desde el comienzo de la humanidad, tienen las mismas motivaciones y las mismas intenciones si las situamos en un presente imaginario. Desde el presente, el hombre se percibe como esencialmente el mismo y las historias que construye con sus actos y con su imaginación, se ven provocadas por sentimientos, deseos y pasiones que parecen, desde una perspectiva, no haber cambiado con el transcurso de los siglos.

Pero, entonces, cuál es la diferencia entre yo y tú, entre nosotros y él, cuál entre el hombre de las cavernas y el hombre actual. Por qué el ayer se piensa como algo fuera de nuestras vivencias, algo ajeno y remoto, algo que debe verse a distancia y con precaución, como si no nos perteneciera. No sólo es sujeto histórico el que actuó en el pasado y cuyos actos se representan en una narración "inteligible",[40]

[40] "Un contenido puede ser considerado como histórico sólo si es fijado temporalmente; pero, por otra parte, sólo si forma junto a otros una unidad de comprensión que, porque determina exclusivamente el atemporal contenido objetivo del comprender, puede ser puesta en cualquier lugar temporal arbitrario sin aminorar la comprensión de algún modo.... Podría decirse que un acontecimiento es histórico cuando se fija unívocamente en un lugar temporal a partir de razones objetivas, completamente indiferentes frente a su lugar temporal" (Georg Simmel, "El Individuo y la Libertad", en *Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, p. 77).

sino el que desde el presente observa el pasado y trata de hallar acomodo en el presente y en el futuro, el que intenta hacerse de un espacio 'propio' por más estrecho y limitado que sea.

El hombre es memoria porque hace memoria. Dicho de otro modo, el hombre hace la historia y *es* la historia. Todo lo que él hace y dice puede caber en el ámbito histórico, lo que se queda en intento, en deseo, en sueño, también es histórico. Su ser y su quehacer, sus intenciones y sus deseos sólo pueden ser entendidos, comprendidos y juzgados históricamente cuando están ubicados en un tiempo y en un lugar específicos, cuando nos hablan de los hombres de una época, cuando tienen un significado, un "contenido" objetivo y concreto. Así, los actos y las palabras cuyo contenido histórico es desplazado en una narración, conservan, en mayor o en menor grado, las marcas de dicho contenido, que lo hacen más o menos inteligible. En dicha actitud se adivina una reacción, un impulso que puede ser comprendido sólo en referencia al campo de los hechos históricos.

La negación de una historia única, total e irreversible, es una manera de ubicarse históricamente. El sentirnos fuera del acontecer, el contemplarnos caídos del tiempo, obsesionados y nostálgicos por el tiempo, pues quisiéramos de algún modo volver a él, es una actitud histórica, como lo es el proceso de mitificación al que sometemos al mundo.

Hay tolerancia histórica, sugiere la novela de Elena Garro, en el descubrimiento de que no hay una, sino muchas voces e historias, hay varias representaciones, explicaciones de un mismo acontecimiento o de un puñado de ellos. Es histórica la imaginación porque es producto del quehacer del hombre, un quehacer que puede ser ubicado en un tiempo y en un espacio concretos, que es comprendido, porque sus contenidos son fijados unívocamente en un lugar temporal. Pero también es histórica porque, conservando su especificidad, se expande extraordinariamente a todos los ámbitos de la vida, a todos los niveles de la experiencia y del conocimiento.

La historia es tiempo pero también es espacio, duración. La historia del tiempo, es historia de los acontecimientos relevantes, aquellos que cambian la vida de una comunidad, de una nación, de un pueblo; pero también aquellas realidades que se mantienen durante siglos y decenas de siglos. A esta historia pertenecen la configuración geográfica, las estructuras económicas, pero también los ritos sagrados, los mitos, los comportamientos, las actitudes, además de las concepciones del tiempo y de la historia, de la muerte y de la vida.

La historia es, finalmente, memoria del lenguaje, ese horizonte que se tiende atrás y adelante del hombre, que lo determina y lo libera, que lo hace eternizarse, que lo concretiza y a un tiempo lo hace huidizo, inaprehensible, eternamente provisional, inconcluso. En ese presente del lenguaje, en ese instante único, confluyen y se refunden tiempos humanos iguales o diversos, experiencias distantes y cercanas, discursos propios y ajenos; en él y por él, descubrimos líneas de continuidad y momentos de ruptura, instantes que se vuelven paradigmas. El "aquí y ahora" del lenguaje, es donde se puede construir no sólo al hombre de ayer y de hoy, sino al de mañana.

En las siguientes páginas, situada también en el presente de una lectura "posible" de aquello que es "lo memorable" en *Los recuerdos del porvenir*, intentaré acercarme a esa manera tan peculiar que tiene la autora de representar la experiencia del tiempo y del espacio, de dialogar con la Historia y las historias, tomando en cuenta la complejidad de una obra que se estructura sobre la base de una notable heterogeneidad ideológica y discursiva.

Este trabajo pretende mostrar una visión general de la poética de Elena Garro. Una poética cuyas representaciones literarias, ideológicas y éticas vienen a chocar de frente con aquellas que surgen de la acción homogeneizante de una historia oficial "sacralizada", de una Ética con mayúscula, de una Retórica normativa por "clásica", bajo las cuales se diluyen todas las historias, los usos retóricos individuales y las éticas particulares.

Los recuerdos del porvenir, de Elena Garro, de cara a una realidad cerrada, mitificada y fetichizada como la representada en esa Historia Patria que adoramos los mexicanos, el "pueblo" de México, se constituye en parte de un discurso que recoge e integra ciertos elementos explícitos e implícitos; un discurso que rescata lo que

en otras épocas ha sido rechazado para colocarlo en un primer plano de importancia. La novela es en sí misma un discurso ideológico, ambiguo pero apasionado, un discurso abierto y heterogéneo aunque fiel a un modo de ser y de proceder. Pero sobre todo, es un discurso artístico cuyas representaciones complejas y ricas vienen a sugerir o a gritar lo que a todas luces se hace evidente y que podemos sintetizar así: existen distintas maneras de concebir las acciones reales e imaginarias de los hombres, su valor, su trascendencia, o por el contrario, su insignificancia, su transitoriedad. Estas formas diversas de ver y de representar se ubican en un tiempo más corto o más largo, pero siempre concreto, y en un espacio específico, pues cualquier acto, cualquier palabra, cualquier gesto o guiño, cualquier idea, es una manera de estar y de ser, de afirmar y de negar, es una forma de dialogar consigo mismo y con los otros.

PARTE I

Capítulo I

Memoria de la piedra, memoria del agua

LA HISTORIA OFICIAL Y LA HISTORIA 'NO DICHA' EN *LOS RECUERDOS DEL PORVENIR*

Se ha sostenido reiteradamente que en *Los recuerdos del porvenir,* la primera novela de Elena Garro,[1] y en otros textos suyos, el interés histórico y por tanto, el discurso sobre la historia, pasa a un segundo plano mientras que privilegia siempre los aspectos ficcionales de los acontecimientos.[2] Por el contrario, esta "presencia por ausencia" de lo histórico, este aparente desdén por actos, personajes y situaciones relacionadas con hechos de la historia referencial, concretamente con etapas específicas de la historia de México,[3] evidencia, paradójicamente, la importancia que la autora les otorga a lo largo de su producción.

[1] Elena Garro, *Recuerdos del porvenir*, México, Joaquín Mortiz, 1963.

[2] Vr. Emmanuel Carballo, "Elena Garro" en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ediciones El Ermitaño/SEP, 1986, pp. 506-507 y Luz Elena Gutiérrez de Velasco "Entre la originalidad y la persecución: la narrativa de Elena Garro", en *Casa*, año XXXI, núm., 183, Casa de las Américas, 1991, pp. 51-57.

[3] La novela abarca el período de 1926 a 1929, pero implícita y simbólicamente, se extiende a etapas anteriores y posteriores en la historia de Ixtepec y de México: el período prehispánico y colonial, el porfiriato, la revolución y la post revolución (centrándose en la Cristiada), hasta llegar a los cuarenta y cincuenta.

A través de distintas formas y en diferentes niveles, la novela pone en diálogo el discurso de la historia oficial,[4] con la historia no dicha o implícita, aquella que está formada por el discurso social: "...ese inmenso rumor fragmentado que figura, comenta, conjetura, antagoniza el mundo".[5]

La historia no siempre ha sido escrita. Diversa y cambiante parece resistirse muchas veces a ser articulada en un discurso totalizador. En tanto memoria fragmentada, inasible, a veces oculta o negada, se asoma en los archivos locales y personales, como crónicas de lo cotidiano o historias de vida; vuela como canciones, mitos, relatos, dichos, sabiduría popular que anda en el aire. Es historia hecha de recuerdos, de sensaciones que se mantienen vivas: memorias que, como el agua que trasmina y traspasa los muros, atraviesan las épocas y trascienden la muerte de los individuos, alimentando formas alternativas de interpretar el mundo con una lógica propia y las cuales pueden cristalizar en tratados de historia o encontrar su figuración literaria en un texto canónico como es la novela.

En *Los recuerdos*[6] se refunden distintas representaciones y discursos de diversa procedencia. La autora escucha y distingue entre el bullicio de los discursos lo que le interesa y piensa que es valioso como materia prima. Su novela es un modo de relacionarse y de dialogar con elementos del discurso social y literario cuyos contenidos o significados sobre diferentes aspectos de la realidad la novela incluye, omite, discute, trastoca, pone en cuestión o niega.

LA NOVELA Y LA REVOLUCIÓN MEXICANA

El oído de Elena Garro registra, entre los paradigmas más construidos[7] del discurso social, la doctrina política dominante surgida de la Revolución Mexicana. En efecto, *Los recuerdos del porvenir* es una novela que no escapó del todo al influjo del discurso que ha sacralizado una de las etapas y ha satanizado otras de la historia de México, a partir del cual los mexicanos deben mirarse y medirse.

La novela nos muestra que a lo largo del siglo XX, el ideario de la Revolución se ha mantenido vigente vía la reformulación de una enorme cauda de predicados y de epítetos, de lemas y máximas, los cuales se han mezclado con otras representaciones más sutiles y evanescentes, usados con frecuencia en las piezas oratorias de los políticos, en el habla cotidiana y en los ritos familiares, esto es, en el ámbito de los lenguajes simbólicos.[8]

El discurso oficial sobre la Revolución Mexicana, alimentado y difundido por el grupo en el poder, ha penetrado hasta la médula de la conciencia colectiva construyendo, a través de diversas representaciones, una visión histórica y una cultura que permanece invariable en la práctica política, a pesar de intentos serios de crítica y de reinterpretación.

Las novelas mexicanas, por su parte, han contribuido de diversas formas a reconsiderar esta etapa de la historia nacional y a que el tema se haya ido transformando. El desarrollo de la novela mexicana en las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo XX, parece responder así al continuo esfuerzo de los escritores por distanciarse del tema o tópico de la Revolución, o por lo menos de abordarlo de manera distinta. Esto los ha llevado a profundizar en los efectos de largo alcance de esta etapa de nuestra historia, no sólo en el ámbito económico y político, sino en el moral y en el sicológico.

En 1931 la fase armada de la Revolución Mexicana como asunto de novela es reemplazada por la narración del largo y tortuoso proceso de organización del país. De ahí que, por ejemplo, el papel del indígena en la cultura nacional, el problema de la propiedad de la

[4] La historia oficial es la que elaboran las instituciones del Estado o sus ideólogos. Es aquella historia del discurso que justifica el poder en cada época. Olivier Carbonell, *La historiografía*, México, FCE, (Breviarios 253), 1986, p. 8.

[5] El discurso social es lo que el escritor escucha primero como 'hombre en la sociedad', es lo real; a un tiempo "...lo real ya está tematizado, representado, interpretado, semiotizado en los discursos, lenguajes, símbolos, formas culturales (esos discursos y lenguajes que forman igualmente parte)..." (Robin/ Angenot en Pierrette Malcuzynski, *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*, Amsterdam, Rodopi, B.V., 1991, pp. 52-53).

[6] El nombre de la novela aparecerá normalmente abreviado: *Los recuerdos*.

[7] El discurso social también está constituido por paradigmas más construidos (la opinión pública, los saberes disciplinarios, temas en migración, lemas políticos, grandes doctrinas construidas como historiosofías). Y todo ello constituye material disponible que guarda alguna relación con otras representaciones dentro del texto que el escritor construye (Robin/ Angenot en Malcuzynski, *Sociocríticas. Prácticas textuales... op. cit.*, p. 53.

[8] "Cada cultura construye un aparato simbólico que la caracteriza, hecho a partir de símbolos lingüísticos y no lingüísticos", los signos lingüísticos propios de los textos literarios en tanto signos convencionales, en tanto símbolos, son los más socializados y abstractos (Beristáin, "Cultura", en *Diccionario de... op. cit.*, p. 130.

tierra, los conflictos laborales como consecuencia de la feroz industrialización, fueran temas ampliamente tratados por los novelistas de la época.[9] La novela de Garro mantiene cierto nexo simbólico con dicha estética, pues trata de una manera sugerente tales cuestiones.

En efecto, con la internacionalización de la economía mexicana,[10] en el ámbito cultural y artístico se dio un proceso de esencialización de lo mexicano –acota Brushwood– que implica un proceso de esencialización de lo "humano". Se estableció contacto entre los escritores mexicanos y de otros países, lo cual permitió una renovación de estrategias y de recursos narrativos para proyectar los temas y los personajes mexicanos, venciendo los límites del naturalismo y del costumbrismo, convirtiendo lo regional en cosmopolita.[11] Actitud que de algún modo habían aprendido de la continua experimentación de las vanguardias durante la década de los veinte, al igual que los hallazgos de otras novelísticas más desarrolladas, entre ellas la norteamericana (Faulkner, Dos Passos, Joyce, etc.).

LOS RECUERDOS DEL PORVENIR Y LA CRÓNICA ORAL (NOVELA CRISTERA)

Otro de los discursos que componen la novela, tiene relación con la crónica local oral de quienes intervinieron en las luchas sociales, crónica que virtualmente se asoma en la novela de la Revolución y en la llamada "Novela Cristera".

Estas versiones han ido revelando aquello que estaba entre líneas, que estaba detrás de los silencios de las versiones institucionales. Como la crónica oral, la novela de Elena Garro[12] –desde una perspectiva– da cuenta de las vivencias de los soldados rasos, de las personas comunes y corrientes, de las comunidades aplastadas durante la obtención de los triunfos. Mientras en los registros oficiales aparecen el recuento del botín, las plazas tomadas, los héroes que encabezan los ejércitos vencedores; mientras la Historia, guiada por un afán de "objetividad", olvida a los seres de carne y hueso, su experiencia directa y cotidiana, sus aspiraciones, sus fracasos, borrando la disidencia política, la novela encuentra en ellos el alimento fundamental de su fantasía.

En el siguiente pasaje, la narración y los diálogos de los personajes parecen tomados de las crónicas de la época, contadas por los testigos directos y los participantes de la revuelta cristera, y por quienes en su momento actuaron en la gesta revolucionaria, que la memoria de Ixtepec ha conservado. El diálogo tiene la vitalidad y la emoción del momento, lo cual le da un carácter testimonial y contestatario respecto a una virtual crónica de mármol.

> Caía la tarde. El grito de los voceadores de los diarios que anunciaba la suspensión de cultos religiosos atravesó mis calles, se introdujo en los comercios, penetró en las casas y puso en movimiento al pueblo. La gente salió a la calle, formó grupos y se dirigió al atrio de la iglesia.
> –¡A ver si nos dejan sin santos! (...)
> –¡Vamos a ver quién desmadra a quién! (...)
> –¡Virgen de Guadalupe, ayúdanos a chingar a estos cabrones!
> Los gritos se sucedían de cuando en cuando, luego volvía el silencio. Mientras esperaban, los hombres fumaban cigarrillos baratos y las mujeres cuidaban a sus hijos. ¿Qué esperábamos? (...) "¿Qué pasa?" era la pregunta que estaba en los labios de todos. A las siete de la noche aparecieron los primeros soldados: llevaban el rifle al hombro con la bayoneta calada.(...) Don Roque, el sacristán, se abrió paso entre la muchedumbre. Venía lleno de polvo y con el pelo en desorden.
> –¡Váyanse a sus casas! (157-158).

[9] John Brushwood, *Narrative innovation and political change in Mexico*, New York, Peter Lange, 1989, pp. 31-32.

[10] Nos referimos al período que va del presidente Lázaro Cárdenas, pasando por Manuel Ávila Camacho, hasta el programa de industrialización y de expansión de capitales durante el régimen de Miguel Alemán (de 1934 a 1948).

[11] Parece que tal proceso fue más gradual aunque no menos radical que las innovaciones de los veintes y treintas; comenzó en los cuarentas y continuó en la siguiente década, como puede ser observado a través de cuatro novelas famosas: *El luto humano* (1943) de José Revueltas; *Al filo del Agua* (1947) de Agustín Yáñez; *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, y *La región más transparente* (1955) de Carlos Fuentes (Brushwood, *Narrative innovation... op. cit.*, pp. 33).

[12] "Mientras que algunos consideran que *Los recuerdos del porvenir* no pertenece al ciclo de la novela cristera, (aquellas obras que hablan de la revuelta de 1926-1929), otros, como el historiador Jean Meyer, piensan que la autora ofrece una visión interesante del problema pues coincide con el punto de vista de las novelas de Robles Castillo y de De Anda, "... con el aditamento, como novedad, de una crítica –'izquierdista'– de los gobiernos revolucionarios" (Jean Meyer, *La Cristiada (la guerra de los cristeros)*, 3 vols., México, Siglo XXI, 1979, vol. 1, pp. 153-154).

Interpretando el sentir general, la novela da una versión que hace reflexionar al lector quien, *a priori* y gracias a la versión oficial, condenaba a los cristeros por su fanatismo. Aquí el pueblo sin diferencias de clase social es un rumor de voces que gritan, reclaman, que reflexionan y se rebelan en voz alta. Ese rumor entra a la historia local de Ixtepec, igual que una fotografía en el álbum familiar.

UNA VERSIÓN NO CANÓNICA DE LOS HECHOS

En *Los recuerdos* se reconoce que el movimiento revolucionario ciertamente significa un parteaguas en la historia moderna de México, pero que en el terreno de la práctica cotidiana, no ha transformado la situación real de los mexicanos, tanto de quienes constituyen las mayorías pobres como de las minorías, en este último caso, los grupos aristocratizantes, monárquicos y religiosos (ideológicamente reaccionarios) que fueron rezagados por la Revolución.

La vivencia de una situación que se prolonga históricamente, hace que en el imaginario colectivo de Ixtepec se conserven formas arcaicas de representarse el mundo, de ser y de relacionarse con él: sus pobladores viven en una etapa de ignorancia y de retraso, en una especie de minoría de edad que los hechos revolucionarios no han hecho más que profundizar.

Algunos personajes (el General Francisco Rosas y Rodolfito Goríbar, por ejemplo) representan hasta cierto punto el "nuevo orden", que sólo es nuevo de palabra. Sus gestos y acciones son conspicuas representaciones de un sistema quizá más bárbaro que aquel que se pretendió exterminar. En *Los de abajo* de Mariano Azuela, lo que se muestra es la violencia popular inherente a la 'bola' que arrasaba todo a su paso; en *Los recuerdos,* la violencia procede de los ejércitos del gobierno y parece haberse instalado para siempre en la vida cotidiana y en las conciencias de los pobladores.

Los móviles reales –y no los ideales revolucionarios– que orillaban a los hombres a irse por el camino de las armas son variados: deseos de venganza o de beneficios personales; la necesidad de enrolarse para huir de la cárcel por delitos reales o supuestos; como una forma de eludir deudas económicas o morales y, como sucede con el general Francisco Rosas, por problemas existenciales, lo que

para esta crónica "no oficial" explicaría las características singulares y las directrices del movimiento.

> Él no tenía memoria. Antes de Julia su vida era una noche alta por la que él iba a caballo cruzando la Sierra de Chihuahua. Era el tiempo de la Revolución, pero él no buscaba lo que buscaban sus compañeros villistas, sino la nostalgia de algo ardiente y perfecto en que perderse... Tampoco era el poder lo que buscaba. (77-78)

Esta especie de crisis lleva al personaje a cambiar de bando (es primero villista, luego carrancista y por último callista) y a convertirse finalmente en brazo ejecutor de las atrocidades de los hacendados de antes y de los terratenientes de ahora. Por el lado de los ixtepecanos, parece que sucede lo mismo: los Moncada son porfiristas primero, luego maderistas y por último cristeros.

En la novela, las opiniones y posturas sobre una realidad determinada están sometidas al cristal múltiple de la memoria ixtepecana. No son ideas fijas ni homogéneas, ni tampoco irreversibles; no conforman un sistema ideológico como tal. Siempre están contrastadas con la personalidad a través de la cual se manifiestan y con una tercera instancia discursiva. Este diálogo de ideas habla del complejo cultural e ideológico[13] que distingue la versión de los hechos de este pequeño grupo de ultraconservadores y nos revela su hibridez y heterogeneidad en contra de cualquier idea simplista al respecto.

Los recuerdos comparte con otras novelas el ser parte de una versión no canónica o informal que puede reforzar o invalidar, o mezclarse con, o apartarse de, la interpretación que transmite la historiografía oficial. Durante y después de las épocas en las que sitúa la autora su novela, la historiografía que domina en México es una que, señala Enrique Florescano, está elaborada desde las alturas del poder y de manera selectiva,[14] precisamente para justificar ese po-

[13] Duchet en Pierrette Malcuzsynski, "The sociocritical perspective and Cultural Studies", en *Critical Studies* (A Journal of Critical Theory. Literature and Culture), vol. 1, núm. 1 (1989), pp. 1-22.

[14] Enrique Florescano apunta que, más que una historia del pasado, la historiografía en México ha sido un continuo esfuerzo por construir una nación, por lo que es esencialmente una historiografía política e ideológica: "De 1780 a 1976 el uso del pasado y de la historiografía por las clases dominantes ha sido el instrumento más poderoso en la creación de una conciencia nacionalista, y el recurso más divulgado en la legitimización del poder" (Enrique

der. La versión de los hechos que tal historiografía promueve forma parte del horizonte histórico y discursivo que le sirve de referencia a la novela de Garro para elaborar una interpretación singular del pasado histórico.

La novela continúa la tradición de la novelística mexicana moderna de ser expresión de las voces disidentes o alienadas, de las polémicas de la época, y se opone al testimonio de hechos que cobran sentido y se explican sólo por su resultado final (visión teleológica), en este caso, el advenimiento y la consolidación de los regímenes emanados de la Revolución.

Al revés de una versión que únicamente rescata las hazañas de los vencedores, *Los recuerdos* intenta recoger mucho de lo que los textos oficiales han despreciado: los pequeños eventos del hombre minúsculo, los discursos alienados; nos da información sobre la vida cotidiana de ciertos grupos e individuos con sus diferencias y singularidades; explora en el imaginario social[15] de una época, sin descartar sus contradicciones e incongruencias, su heterogeneidad. En sus páginas figuran los actos intrascendentes de los vencidos y marginados (los indios, las mujeres, los locos, los aristócratas). Aborda la experiencia esencial de hombres y mujeres concretos, de una clase social o un grupo (la experiencia de la clase media de México); se ocupa de las ideas que comparten, de los mitos y representaciones que animan su mundo imaginario ante situaciones concretas.

Contra la versión paradigmática y descontextualizadora de la historia oficial y frente a una pretendida objetividad, la novela de Garro muestra cómo los pequeños actos, los gestos, las intenciones implícitas, o los vaivenes de un carácter, las pasiones de un personaje de la historia, son muchas veces las que mueven los hilos y determinan el rumbo de los grandes acontecimientos. Rescata las intenciones incubadas, los actos fallidos o imaginarios que las personas crean como alternativas a una realidad insatisfactoria.

Opuesta a la idea de una crónica general y abstracta de la "clase", de la "nación" o de "un pueblo", *Los recuerdos* es testimonio del individuo más allá de los arquetipos; es crónica de sus actos cotidianos y su naturaleza contradictoria. La colectividad no es una entidad abstracta. El grupo, comunidad o pueblo está formado por hombres y mujeres identificables, con una "sicología" y un código moral específicos, relacionados por un pacto común que se asume de manera diversa.

Florescano, *El poder y la lucha por el poder en la historiografía mexicana*, México, INAH, 1980, pp. 77-79).

[15] Entendemos por "imaginario social" el conjunto de imágenes e ideas que, alrededor de una realidad, comparte un grupo social en una época.

Los juicios y críticas en la novela no tienen la intención de justificar algún poder o régimen político; no tratan de promover un ideario o de dar una lección moral. En este sentido, no hay una definición partidista o cerrada frente a los hechos. Para Elena Garro, la razón del discurso artístico y personal, aunque aborde eventos de la historia, es la de construir una versión posible de la vida y con ello un universo que se sostenga por sí mismo y que alterne en igualdad de derechos con la llamada "realidad objetiva".

La novela de Garro explora en la actividad sicológica y moral de los individuos, tratando de huir o de matizar una visión homogeneizante del pasado y del presente. Recoge imágenes y valores que han perdurado con el tiempo y que le dan sentido a los hechos actuales; dialoga y polemiza con una o varias visiones del mundo y con una o varias tradiciones culturales; y, hacia adelante, indaga en las potencialidades de su propia naturaleza creativa, ficcional.

En oposición al pragmatismo y al oportunismo en la interpretación del significado de los eventos históricos y sus consecuencias propios de la versión oficial, esta novela ofrece su peculiar versión en donde se mezclan épocas y personajes: la Colonia alterna con la vida del México Revolucionario y postrevolucionario; los antiguos encomenderos con los terratenientes actuales; el cristero Habacuc es visto como la reencarnación de Zapata, y ambos, en tanto mártires del militarismo, homólogos de Fco. I. Madero; en el mismo costal de los traidores caben Don Porfirio, Carranza, Obregón y Calles. Analogías y comparaciones responden a una exigencia interna del texto, a su universo simbólico y a un sistema axiológico específico.

Los recuerdos contraviene la lógica racional: condensa tiempos vitales y sicológicos. En la narración de los hechos, el hoy es un ayer reactualizado, un ayer que puesto en acto es un mañana; el pasado es proyección del futuro. Y más, el presente, el pasado y el futuro cohabitan –en ciertos momentos– sin rupturas. Como sucede con el lenguaje figurado presente en toda conversación, se habla de "ayer"

cuando se quiere decir "hace siglos" o años; se acota que "mañana se hará..." cuando quizá se pretende expresar un "hoy" del deseo, una proyección de la necesidad.

El discurso histórico –gestos, actitudes, palabras– resulta importante en la novela pero sólo en función de cómo se integre al universo vital de los personajes. Elena Garro como novelista ha recogido con intensidad y veracidad la vivencia de las personas (las sensaciones, los procesos síquicos, la experiencia ética) en los aciagos años de la Cristiada y de otras etapas de nuestra historia.

Las acciones de la novela transcurren en el seno de una cultura a un tiempo señera, tradicional, pero también en constante transición. Dentro de esta doble circunstancia, explora más en el ámbito de lo subjetivo, en lo marginal y soterrado; intenta llegar a la zona donde se larvan nuevas actitudes e imágenes dentro de una sociedad conservadora que, como la mexicana, no quiere atreverse a reconocer la ruptura de ciertos valores, aunque en determinados lugares o circunstancias juegue, se burle, o haga una parodia de los fundamentos que ha considerado como su razón de ser.

Burlarse "de" y jugar "con" aquello que nos han obligado a considerar sagrado, representarlo como un acto de malabarismo y de ilusionismo es, uno de los rasgos de la cultura popular que la novela en general ha utilizado para resquebrajar la armadura de la solemnidad oficiosa. En la novela de Garro, dicha actitud va acompañada también por un intento de poetizar lo prosaico, lo insignificante y cacofónico; esto es, de sublimar ciertos personajes y actitudes, de intentar difundir mitos nuevos, alternativos, o al revés, de despoetizar lo "sublime", mostrando su cara cómica y grotesca.

Los recuerdos irá mostrando su peculiar concepción del conocimiento histórico y el constante intento de dialogar con aquellas opiniones que vislumbra como formas distintas de concebir la existencia humana y los acontecimientos, a despecho de las afirmaciones sobre un supuesto desinterés por la Historia. Y es que la novela nos descubre que hay una manera "otra" de ver lo histórico y que todo diálogo con la historia es, en última instancia, el diálogo que un hombre concreto –en un momento y un lugar específicos– sostiene con la experiencia humana, esto es, con los hombres y los acontecimientos del pasado, del presente, del futuro. Y es que no hay Historia sino historias, incontables, diversas y dispersas; no hay una, sino muchas verdades posibles y muchas formas de representarlas.[16]

Si bien la novela retoma en algunos puntos la polémica sobre temas de la historia patria, pareciera que lo que le preocupa en realidad es lograr ese equilibrio de las obras de los grandes creadores de distintas épocas, las cuales se vuelven –sin demérito de lo artístico– en testimonios veraces del espíritu de una época.

LOS RECUERDOS DEL PORVENIR Y SUS REFERENTES (LA TRADICIÓN NOVELESCA)

La primer novela de Elena Garro problematiza la época postrevolucionaria desde una postura radical. Además de la angustia existencialista que la emparenta con la obra de Revueltas, entre otros escritores, hay en ella una incorporación de múltiples opiniones y puntos de vista que, en su conjunto, constituyen una visión local y regional de la Revolución y de sus consecuencias desde una perspectiva más abstracta, contribuyendo al proceso de "esencialización de la circunstancia mexicana",[17] como sucede con los personajes pueblerinos de *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, los fantasmas de Rulfo en *Pedro Páramo* (1955), los hombres sombríos y trágicos de *El llano en llamas* (1953), los protagonistas de los cuentos de Arreola que son mirados irónicamente o bajo el lente de lo fantástico. Afiliándose al proceso de 'esencialización', Garro aborda la mitología cultural e histórica desde una perspectiva más distanciada y lúcida, a la manera de Carlos Fuentes en *La región más transparente* (1958), pues tiene que ver con la significación que los hechos históricos han tenido en la conciencia colectiva e individual vigentes y que, en muchos sentidos todavía permanecen vagos e ininteligibles.

[16] Corrientes históricas como la de los *Annales* (Braudel, Le Goff, Lefebre, Bloch), consideran que no hay una sola historia, una sola versión de los acontecimientos, sino muchas historias.

[17] Brushwood, *Narrative innovation... op. cit.*, pp. 32-35.

Los recuerdos abarca aproximadamente las tres primeras décadas del siglo, concentrándose en la última, que correspondería a los regímenes de Álvaro Obregón y de Plutarco Elías Calles. En la última parte de la novela, la memoria de Isabel Moncada da fechas de su nacimiento (1° de Diciembre de 1907) y de su transformación en piedra que corresponde al desenlace y final de la novela (5 de Octubre de 1927), lo cual sirve para situarla temporalmente. Entre el tiempo en el que se ubica la trama de la novela (1926-1927, aproximadamente) y aquel en la que fue escrita (1953) y publicada (1963) median treinta años, lo cual explica en parte ese alejamiento que denota hastío y rechazo, o por lo menos cierta actitud escéptica frente a la visión optimista que, en décadas anteriores, se tradujo en la estética nacionalista, populista y "viril" surgida con la Revolución y que permeaba todas las actividades culturales e intelectuales.[18]

Al tratar temas relacionados con la Revolución desde otra perspectiva, la novela de Garro parece seguir la huella de la discusión que se desarrollaba a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, pero quizá inclinándose hacia una postura menos conciliadora que la de Octavio Paz. La autora está más cercana a Juan Rulfo y a José Revueltas, en cuanto al balance negativo del movimiento y a sus efectos de largo plazo en la vida cotidiana de los grupos sociales; comparte con ellos un sentimiento de escepticismo de principio que al confrontarse con la realidad deviene en una visión fatalista. Pero, se aparta de ellos en cuanto a la intención paródica y humorística –muy parecida a la de Ibargüengoitia– que tiene frente a los hechos históricos, y es que, ante la experiencia del pasado, es necesario transitar el camino de la risa y de la poesía que permita captar el lado ridículo, cómico y absurdo de la realidad, pero también su belleza lírica.

La novela toca los mitos sobre ese pasado tratando de deslindarse del uso sacralizador que hacen los políticos en el poder, burlándose abiertamente, reivindicando el libre albedrío de la imaginación que nos permita liberarnos de la pesada carga de los parámetros temporales y espaciales, de las sobredeterminaciones del "deber ser".

Como discurso político, la novela forma parte del conjunto de opiniones surgidas de una actitud revisionista que se revitaliza cíclicamente y que es producto del interés por analizar y enfrentar una situación política conflictiva, una situación social que no ha encontrado cómo liberar las tensiones. Evidencia de este fenómeno son los acontecimientos que –contemporáneos a la escritura y publicación de la novela– se desatan a finales de los cincuenta, alcanzando incluso la década siguiente (la Huelga de los Ferrocarrileros de 1959, el Movimiento Magisterial en 1960, el de los Médicos en 1965), y que culminan con el Movimiento del 68, cuando es posible ver la gesta popular ya sin la sombra de los caudillos.[19]

> La historia regresa a nosotros. Incluso la matanza de Tlatelolco activa esa noción de historia como expediente de la dinámica independiente de un pueblo. Sintiéndose próxima de nuevo a la historia, una comunidad exige la reconsideración de su pasado.[20]

En el caso de Elena Garro, la reconsideración de ciertos acontecimientos de la historia patria la lleva a incorporar actores históricos por mucho tiempo relegados y, en consecuencia, a tomar en cuenta puntos de vista hasta entonces ignorados o estigmatizados, surgidos de una experiencia diferenciada y peculiar, como es la de la ultraderecha católica; la obliga a enfocar de manera múltiple los hechos, a probar ciertas estrategias narrativas y un lenguaje, si no nuevos, sí útiles para crear cierta lógica del discurso. Se trata de una

[18] Entre 1920 y 1940 predomina en el país una intensa emoción nacionalista. La educación, la pintura, la música, la literatura, el folklore, la historiografía y la vida diaria se unen para darle fuerza a este mensaje nacionalista que adopta como símbolos la exaltación de la antigüedad prehispánica, el reconocimiento del indígena como fundamento de la nacionalidad y fuerza natural de la Revolución, así como la defensa del programa revolucionario a través de la Secretaría de Educación Pública (Florescano, *El poder y la... op cit.*, p. 64).

[19] "Debió transcurrir la descarga del 68 –otra épica de masas– para que se iniciase una historia de la Revolución Mexicana en donde las querellas entre caudillos no ocultasen el formidable despliegue de los ejércitos campesinos" (Carlos Monsiváis en Pereyra, *Historia ¿Para qué?*, México, Siglo XXI, 1982, p. 179).

[20] Los sectores democráticos y de izquierda son los promotores de esta revisión, en la cual tratan de incluir a los que antes, en las versiones oficiales, eran permanentemente excluidos, tanto mayorías como minorías (indígenas, mujeres, chicanos). Esta nueva actitud frente a la historia –dice Monsiváis– está encaminada a tener "...un conocimiento detallado de la opresión y de los oprimidos, de la realidad que el mito encubre y de los mitos que les dan forma a las realidades, de la mentalidad que la explotación y la represión han creado y de los márgenes de libertad en donde se ha vivido" (*ibidem*, p. 188).

revisión que es más que todo deconstrucción del discurso histórico oficial y del discurso literario convencional, deconstrucción de una forma de ver y por tanto, lectura desautomatizadora, desalienante, 'excéntrica' quizá.

Si bien la novela de Garro recrea lo que sucedió en una época histórica, si bien aborda una serie de realidades y de preocupaciones sociales, se interesa más que nada en poner de manifiesto las intenciones y las posibilidades expresivas de un sujeto que dialoga con su tiempo, de un sujeto confrontado a su memoria, a su conciencia, es decir, a su propio discurso, para hacer inteligible su presente. Durante tal proceso, explora el imaginario profundo de los hombres de ayer y de hoy que no son del todo distintos a los que serán mañana. Indaga en el universo que está "detrás" de las palabras y el cual deviene, vía la escritura novelesca, en un discurso desestabilizador, transgresor.

Los recuerdos aparece[21] cuando se cultiva plenamente la novela urbana y cuando recursos como el monólogo interior, la prosa poética y filosófica, el fragmentarismo y el *collage*, el uso de ciertas técnicas cinematográficas y de elementos fantásticos, ya estaban siendo usados en México y en Latinoamérica (Rulfo, Arreola, Cortázar, Donoso, Borges).[22]

La autora elige en su novela a un pueblo aislado y casi despoblado, Ixtepec; como espacio un ámbito rural, como personajes a un grupo social históricamente rezagado y como sucesos a eventos locales vistos a la luz de hechos de trascendencia nacional (la Revolución y la Cristiada), para hacer una reflexión más humanista, más universal. En la novela se mezclan y sintetizan una serie de elementos e influencias literarias y, en tanto busca asimilarlas y superarlas para encontrar un camino original, forma parte del movimiento de ruptura no sólo con la novelística anterior sino con la historia política.

Los recuerdos no se pliega servilmente a las formas populistas y nacionalistas pero tampoco a las de un arte puramente cosmopolita, "hiper-intelectual". Ante la disyuntiva de estar "in" o estar "out",[23] la novela encuentra una tercera vía frente a la realidad social y a la creación literaria: una mayor pluralidad en cuanto a los temas abordados; un acercamiento a otras estéticas y corrientes de pensamiento (el surrealismo, el existencialismo, etc.); una actitud contestataria frente a los convencionalismos sociales (va contra la hipocresía de ciertos sectores y grupos, contra el poder omnímodo del Estado mexicano); se ubica frente al género novelístico retomando una actitud propositiva en cuanto a los usos mismos del lenguaje, pues hay una intención de poetizar los hechos y a los personajes, de deconstruir los mitos, de volver más lúdico el acto de narrar, de rescatar el vitalismo original de la lengua.

Los personajes pueblerinos de la novela de Garro, observados desde la perspectiva de una conciencia que rebasa los límites de lo rural, vacilan entre una profunda insatisfacción que está a punto de desatar en cualquier momento una especie de furor destructivo, y el temor de disolverse en la nada. Entre la robusta corriente de la esencialización y el filo cortante del esteticismo, el discurso en esta primer novela, se atiene a las necesidades de su ámbito interno, "doméstico", el cual se perfila a través de una exploración poética del pasado.

Los recuerdos es un discurso disidente y negativo de principio, va en términos ideológicos y discursivos de un extremo a otro, sin autocensura. Es casi un discurso de adolescente muy parecido al de las novelas de la Onda, en su crítica a la doble moral de la sociedad; en su desenfado y flagrante espontaneísmo. Si en las primeras los adolescentes de la colonia Roma y de la Condesa se vuelcan sobre sí mismos, sobre su música y sus particulares sensaciones de grupo, si se reconocen a través de una jerga sólo entendida por ellos, si sobreviven a la violencia de su propia condición, el discurso de Garro

[21] "Guardé la novela en un baúl, junto con algunos poemas que le escribía a Adolfo Bioy Casares, el amor loco de mi vida y por el cual casi muero, aunque ahora reconozco que todo fue un mal sueño que duró muchos años." ("Elena Garro" en Carballo, *Protagonistas de... op. cit.*, p. 504).

[22] "En los inicios de los sesenta –señala Brushwood– México proyectaba una imagen de desarrollo, cosmopolitismo y de seguridad en sí mismo. La novelas estaban ubicadas en ambientes urbanos, sobre todo en la capital, aunque era lo de menos, pues aunque algunas de ellas se situaban fuera de ésta como *Los recuerdos del porvenir* (1963) o *La comparsa* (1964) de Galindo, son totalmente cosmopolitas en su interpretación de la realidad mexicana y completamente de acuerdo con la moda que prevalecía en los sectores sofisticados de la sociedad" (Brushwood, *Narrative innovation... op. cit.*, p. 62).

[23] *Ibidem*, pp. 56-58.

se antoja todavía más adolescente en su indefinición; es desencantado pero más vacilante en su elección estética e ideológica y, quizá por ello, más fascinador.

La novela está a caballo entre el alma romántica americana y el soñar surrealista; entre un utopismo de origen y un escepticismo aprendido. Se entrega a la inocencia y gratuidad de la niñez, aunque pareciera por momentos que triunfa el desencanto de la vida adulta, mientras que se explaya en el vértigo de su presente escritural, en la aventura de su propia autoconstrucción.

Capítulo II

El rumor de la creciente

NOVELA, MEMORIA Y DISCURSO SOCIAL: UNA FORMA DE OÍR, UN INTENTO DE DIALOGAR

Una alegoría posible que describiera la forma de proceder de la novela con los discursos que la componen y en consecuencia de cómo dialoga, elige e integra los elementos de esa historia que justifica el pasado y el presente, y esa otra que trata de desmitificar lo sucedido viendo desde el futuro, podría ser la siguiente:

> *El río vino arrastrando las hojas, trozos de árboles caídos. Luego de un larguísimo trecho, durante el cual cambiaba a lago, a mar o a desierto, durante el que se expandía a capricho por la cañada, por los valles, se precipitó fragmentándose en mil pedazos, multiplicándose. Se hizo lluvia, arcoiris desgarrado, leve brizna, polvo de tiempo. Arrastraba en su caída hojas, piedras y diminutos guijarros; arrastraba voces y ecos, cantos nupciales de ranas y de grillos, plumas desplazadas, silencios; todo ese universo de seres y de cosas que había viajado engarzado en su torrente, cobijado por el manto de sus aguas cordiales. Cuando todo aquello tocó nuevamente la tierra, el lecho del río no estaba ya en el mismo lugar. Eran otras aguas, otras las presencias, otro río el que resonaba en la memoria.*

Igual que sucede con un pensamiento o una sensación que se vuelve obsesiva, la novela procede, como el arte barroco y a pesar de su

brevedad, por "proliferación" de elementos, de conceptos básicos que a veces hallan en una metáfora su cabal sentido: la novela construye a manera de espiral su propio edificio ideológico y formal. Las obsesiones se convierten en repeticiones transformadas en "novedades", en continuas analogías y metonimias sobre un grupo de asuntos que, diríamos, son los que le preocupan a la autora: la experiencia del tiempo y del espacio (la alternancia de tiempos distintos); la memoria o la historia y su contraparte, el olvido; por otro lado, están el amor y la esperanza frente a la traición y al poder; la imaginación frente a las limitaciones del mundo prosaico; la vuelta a un estado de inocencia primordial de cara a la decadencia; la poesía como discurso alternativo de la realidad.

Lo que la memoria histórica y cultural trae al presente como una ocurrencia, un eco, un saber durante el proceso de enunciación, es representado en la ficción deformado, distorsionado. El bagaje de conocimientos y de experiencias que preside toda creación es de un modo u otro perceptible; en la novela hay un horizonte de saberes diversos, de conocimientos de toda índole, de visiones del mundo que se entrecruzan.

La novela está construida por un intercambio de voces, un resonar de ecos que permanece más allá del paso del tiempo y de la muerte. Pero no son los murmullos de los fantasmas de la obra de Rulfo, sino algo más vital y agresivo. Se trata de un cuchicheo de voces "vivas", a veces coléricas, otras veces sufrientes o chocarreras que acechan y que en un momento dado ocupan un espacio en las vivencias del presente.

Este acecho puede ser conjurado, de la misma manera como se intenta curar la histeria, la paranoia o la posesión demoniaca. La única forma en que estos ecos y voces caóticas pudieran ser organizados como un todo armonioso y legible, es a través del acto mágico de nombrar, de narrar, como sucede durante los rituales, en la confesión, o en una sesión de sicoanálisis.

A través de la narración de la vida de Ixtepec se encaran sus diablos, se develan las sombras y los silencios, se tiene acceso a zonas inexploradas de la interioridad social conformada por imágenes, mitos, sueños, fantasías o deseos colectivos que han estado ahí por largo tiempo. Se descubre también la naturaleza insólita o entrañable de ciertas realidades físicas y sensoriales.

Las voces que se escuchan en un momento dado, vengan de un pasado remoto, o sean más contemporáneas, son portadoras de una serie de imágenes, valores, creencias; están sedimentadas, alimentando los arroyuelos del inconsciente colectivo de un grupo de hombres. Salen a veces de manera abrupta como chisguetes minúsculos o como brazos de río, como lagos o como pequeños charcos. Estas voces, pueden cambiar de estado y evaporarse, volverse tenue llovizna. Se hacen presentes, se manifiestan en el horizonte del individuo, se articulan en gestos, en discursos.

Este discurrir que va incorporando, asimilando y decantando lo que viene de aquí y de allá, se figura como "la novela", como esa totalidad que se organiza y se rige de acuerdo a los diversos niveles de tensión provocados por el choque de elementos tan disímbolos.

Durante el proceso de enunciación, durante la narración, formas y contenidos, niveles e intensidades van concretándose a través de esas "voces" que se personalizan, que se vuelven opiniones sobre conocimientos y experiencias anteriores y actuales. Porque es el presente de la enunciación como instante del recuerdo, como memoria y por ende como lenguaje en acto, lo que estructura a *Los recuerdos del porvenir.*

DIVERSIDAD IDEOLÓGICA Y DIVERSIDAD DISCURSIVA

Los recuerdos expresa la realidad histórica y al mismo tiempo crea una nueva que sólo existe en ella.[1] En tanto obra de arte es expresión de un modo de ver y de sentir el universo concreto de seres y de cosas, un complejo entramado de posturas ideológicas y de concepciones políticas que constantemente cambian, son matizadas o contrapuestas a otras. Todo ello va tejiendo la peculiar visión del mundo de Elena Garro.[2]

---

[1] Karel Kosik en Sánchez Vázquez, *Estética y Marxismo*, 2 tomos, México, Era, (El hombre y su tiempo), 1978, t. 1, p. 299.

[2] "Visión del mundo 'es un punto de vista coherente y unitario sobre la realidad en su conjunto", o "... el sistema de pensamiento que, en determinadas condiciones, se impone a un grupo de hombres que se hallan en análoga situación económica y social, es decir, que pertenecen a ciertas clases sociales" (Lucien Goldman en Sánchez Vázquez, *ibidem*, pp. 284-297).

La novela de Garro, construye su propio edificio ideológico y discursivo. Entre ladrillo y ladrillo es posible distinguir:

Un discurso constituido por enunciados que vehiculan una serie de ideas contra la versión oficial de la Revolución, un discurso que si bien es antiindigenista, aristocratizante, colonialista, clasista, es sobre todo un discurso que trata de mostrar la falsedad de la retórica revolucionaria. Éste proviene de la interpretación subjetiva de los hechos históricos y es resultado de la experiencia cotidiana, de las vivencias directas de los individuos que forman parte de un grupo social; pero también es consecuencia de cierto sentido común, de una experiencia y una sabiduría colectivas que están presentes en las opiniones de personas con nombre y apellido. En términos políticos representaría una visión contrarrevolucionaria, conservadora y en general, disidente. Dicha visión del mundo encarna en las opiniones y gestos de varios personajes, pero sobre todo en la llamada "memoria de Ixtepec" o "Yo narrador" quien, no obstante fingirse neutral, se solidariza con ellos en los momentos más dolorosos o críticos, como es el cierre de los templos durante la guerra Cristera.

Aparecen también, aunque con menos frecuencia, ciertos enunciados, lugares comunes que caracterizan a la retórica oficial, la de los discursos que exaltan los logros de la Revolución. A veces aparecen citados de manera directa, a veces por medio de una paráfrasis, pero casi siempre parodiados o contrastados con la realidad para mostrar así su falsedad o parcialidad. Si bien se refieren a un conjunto de conocimientos estereotipados, implícitamente se reconoce que forman parte de la cultura mexicana. Dicho discurso está representado por consignas, lugares comunes en la retórica de los políticos, alusiones literales a ciertas máximas, o por mitos y alegorías.

Hay, por último un discurso que podríamos llamar una "tercera instancia del diálogo", formado por distintas vías explícitas e implícitas, que se opone a y contrasta con los dos anteriores. Es una suerte de antidiscurso de los antidiscursos (o discursos en oposición). Representaría la ideología global del texto y la propuesta general de la autora, en la cual el constante vaivén de las ideas y los conceptos constituye hasta cierto punto una zona de indeterminación. Se trata de un discurso que se enmascara, que tras bambalinas, está aguijoneando a los discursos explícitos –oficiales y contraoficiales.

LOS NARRADORES, LAS MIRADAS, LAS VOCES (MONOLOGISMO Y DIALOGISMO)

En la novela, no hay una clara polifonía, esto es, una disputa, una lucha entre voces ideológicas, entre vivencias sicológicas de dos o más individualidades autónomas que se entrecruzan o interactúan sin perder su propia naturaleza, conservando intactas su visión y su opinión, individualidades que representan convicciones o puntos de vista sobre el mundo.[3] Sin embargo, sí hay un diálogo constante de voces que si bien se mezclan y confunden, por momentos muestran rasgos distintivos. A través del intercambio constante de opiniones de los personajes, de sus propios recuerdos, conocemos un hecho desde varios ángulos, con matices diferentes. Dicho de otro modo, bajo el punto de vista de una u otra "memoria", el mismo evento tiene varias aristas y adquiere distintos sentidos.

Es indudable que en *Los recuerdos* hay continuos intentos por romper el cerco del monologismo discursivo, por representar un enunciado que se dirige a otro para establecer una comunicación efectiva, para que el discurso de la novela se ubique a sí mismo como ese escucha "transhistórico, transcultural" que percibe y comprende los diversos mensajes y su significación.[4]

Así, encontramos en un nivel más superficial o explícito, el personaje-narrador que es la memoria colectiva, la memoria del pueblo que se autonombra Yo (*Aquí estoy*). Es un pueblo humanizado, transformado en sujeto de la enunciación; "Yo-Ixtepec", narra su versión de los hechos –versión que se alimenta de diversos recuerdos

[3] La "polifonía" es un término que Bajtín utiliza metafóricamente para hablar de un principio de organización interna de ciertas obras literarias, el cual se basa en la pluralidad de posiciones ideológicas –de voces en contrapunto que representan convicciones o puntos de vista sobre el mundo– con igual autoridad en una unidad artística, en este caso, la novela (Bajtín, *La poética de Dostoievski,* México, FCE, 1986, p. 38).

[4] Bajtín dice que en el acto de la comunicación discursiva siempre se establece un diálogo, toda vez que el papel activo del destinatario es fundamental para la constitución del enunciado: "El oyente, percibiendo y comprendiendo el significado lingüístico del discurso, ocupa en relación a éste una activa postura de respuesta (está de acuerdo o no, total o parcialmente) con el enunciado, lo completa, lo aplica, se prepara para la ejecución de una orden, etc. y esta postura de respuesta se está constituyendo a lo largo de todo el proceso de audición y comprensión, desde el principio" (Bajtín en Tatiana Bubnova, *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de 'La lozana andaluza'*, México, IFF/UNAM, (Cuadernos del Seminario de Poética 10), 1987, p. 21).

individuales–, interpreta, juzga, hace conclusiones. Dicha versión o punto de vista, sin embargo, continuamente es contrastada, relativizada, ironizada por la presencia "teatralizada" de las diversas opiniones de los personajes, que vienen a matizar y algunas veces a contrariar esa versión unilateral.

Ixtepec está cercado, permanece estático, pesimista, se regodea reflexionando sobre su situación que parece no tener salidas; y sin embargo, el sueño, los deseos y las fantasías de algunos de sus habitantes (memorias y voces) abren el espacio, se vuelven revelación de la maravilla, de la poesía inserta en lo rutinario y concluso. Se suma a todo esto un anhelo general de belleza y de amor los cuales se presentan como valores eternos "ausentes", y por ello siempre deseables, pues pertenecen a la otra parte del diálogo, ese diálogo virtual con la 'otredad'.

La actitud ambivalente del Yo-memoria de Ixtepec frente a ciertas realidades, frente a sí mismo, amén de las contradicciones internas y de la intromisión de otras memorias, lo hace ser una entidad heterogénea y continuamente mutable. Esta ambivalencia e indefinición del yo colectivo caracteriza también a los individuos cuya originalidad parece radicar en sus rasgos personales.

LO QUE SE DICE, LO QUE SE CALLA (DISCURSO EXPLÍCITO Y DISCURSO IMPLÍCITO)

En la novela –decíamos– hay un diálogo de ideas políticas distintas que confluyen, se contraponen y hasta chocan, y las cuales se mezclan formando muchas veces verdaderas mixturas ideológicas. Este flujo se da, en un nivel, entre dos discursos: entre el discurso explícito (los dichos de los personajes y del narrador) y el discurso implícito que entrelíneas puede deducirse.

Es el caso del personaje de la vieja Dorotea quien se muestra abiertamente racista (léase antiindigenista) como la mayoría de los pueblerinos, pero quien, como buena mestiza católica, se siente avergonzada y deprimida, aunque finalmente resignada, por la suerte de los indios agraristas que cuelgan cada día de los árboles por reclamar sus derechos frente al permanente despojo del cacique del pueblo.

> Los indios colgados obedecían a un orden perfecto y estaban ya dentro del tiempo que ella nunca alcanzaría. "Están ahí por pobres". Vio sus palabras desprenderse de su lengua y llegar hasta los pies de los ahorcados sin tocarlos. (14)

Las palabras de la vieja Dorotea, descendiente de los propietarios de las minas de La Alhaja y La Encontrada, en Tetela, acusan una actitud piadosa, propia de su fanatismo religioso, un profundo arrepentimiento, una especie de vergüenza social que la hace abogar por esos "pobres" indios que cuelgan todos los días en las Trancas de Cocula, los cuales existen simbólicamente, sólo si están muertos, a despecho del discurso revolucionario oficial que "de palabra" consideraba al indio y a lo indígena el fundamento de la Nación. Pero sobre todo, Dorotea hace esfuerzos infructuosos por reconocerse como formando parte de esa otredad que la atormenta.

El discurso del personaje puede ser interpretado de varias formas: como un acto de cinismo, como un acto de conciencia que rebasa los límites de las ideologías políticas, o como producto de cierta irracionalidad, pues parece depender del estado de ánimo en el momento en que se está hablando. Es un discurso que, sin prejuicios ajenos o imposiciones de otros, se expresa libre y desenfadado. Es por ello contradictorio, inestable. Como discurso interior obedece a la lengua oral que cambia constantemente de rumbo, pero cuyo propósito es en última instancia ser "memorizado", es decir, exteriorizado.

Esta actitud discursiva e ideológica, la encontramos parapetada, mimetizada a veces en otros discursos dentro de la novela. Se caracteriza por ser una tercera opinión, una interpretación en última instancia, que si bien está más allá del texto, mantiene con él un nexo íntimo y subterráneo. Ese discurso está dialogando constantemente, apareciendo y desapareciendo por trechos, como un hilván que cruza el tejido de la novela, como una mirada que se asoma por distintas ventanas, que atisba desde distintos ángulos.

El discurso de la novela muestra y oculta, dice y calla al mismo tiempo. Con el comportamiento de los hombres, parece suceder lo mismo: toda acción es de una doble naturaleza, pues es al mismo tiempo afirmación y negación de algo. Y es que los actos humanos han sido consumados y tienen una significación concreta en una si-

tuación concreta; pero también, paralelamente, son el germen de otros actos que se mantienen en potencia y cuya significación es virtual.

La memoria del Yo-Ixtepec es representación del discurso social; es un espacio donde se desarrolla un intercambio, una polémica entre interpretaciones del pasado que, si bien coinciden en lo esencial, dejan de traslucir la pluralidad de las minorías puestas en acción durante la virtual reconstrucción de un pasado común. En efecto, de manera explícita, hay una posición que se caracteriza por valorar hechos, imágenes, etc. de la historia, de la cultura y de la lengua: esto es, hay un reconocimiento de ciertos aspectos de la "tradición" o "institución". A todo ello se opone la interpretación subjetiva de los hechos históricos que es resultado de la experiencia cotidiana y concreta de un grupo de individuos que pertenecen a una clase social.

En términos políticos constituye una visión que podría caracterizarse de disidente por ultraconservadora, pues aparece como una crítica, una burla o parodia de la retórica triunfalista, populista y parcializada que caracterizó al discurso de los gobiernos emanados del movimiento de 1910.

Entre los ultraconservadores están el boticario y el poetastro Tomás Segovia, quien incluso añora épocas ya remotas, como aquel pasado golorioso de los grandes imperios y de ciertas monarquías europeas, pues son ejemplos del "Orden" y la "Armonía" sociales, de una Democracia (patricia) que, como en la Roma Imperial, se sustenta económicamente en el trabajo de los esclavos y que a sus ojos es signo de Civilización. Sus ideas acusan un conocimiento sesgado y general que promovía cierta enseñanza de la Historia Sagrada –como nos revela Martín Moncada en otro pasaje (*Cfr.* 21)– y de la cultura Clásica que hasta avanzado el siglo xx era la fuente que nutría las escuelas con un bagaje básico sobre "Nuestra Cultura Occidental". A través de estas opiniones campea la convicción de que, las grandes civilizaciones e imperios que lograron en el pasado griegos y romanos, son modelos para comprender el desarrollo y la evolución histórica de la humanidad.

En una tertulia, las "familias" de Ixtepec conversan sobre la actitud del General Francisco frente a los indios. Segovia se identifica con él en su racismo y crueldad, aunque lo censura porque es un tirano:

> En la voz de Segovia había una ambigüedad: casi parecía envidiar la suerte de Rosas, ocupado en ahorcar agraristas en lugar de sentarse en el corredor de una casa mediocre a decir palabras inútiles. "Debe pasar momentos terribles" se dijo, sintiendo una emoción aguda. "Los romanos tampoco tenían la concepción ridícula de la piedad y menos frente a los vencidos, y los indios son los vencidos". Mentalmente hizo con el pulgar la señal de la muerte, tal como la veía en los grabados de su Historia Romana. "Somos un pueblo de esclavos con unos cuantos patricios" y se sentó en el palco de los patricios a la derecha de Francisco Rosas. (69)

El personaje utiliza el discurso ajeno (el de los romanos) y lo adapta a sus necesidades e intereses, mostrando una obediencia servil a lo que considera preceptos "universales", lo cual habla de un oportunismo político y una ambivalencia moral. Su lectura personal de la historia, surge además de un delirio de grandeza que le permita alejarse del partido de los "vencidos", de esos don Nadie que no son reconocidos y serán olvidados pues no tienen rostro ni voz y a los cuales él pertenece. Para escapar de tal contradicción, busca una alternativa imaginaria: por un momento se transforma –como en el teatro– en una especie de legislador griego, en un patricio romano, un "tribuno" que desde el podium repite la máxima. Se posiciona como voz autorizada, voz del Saber que desde el pasado viene a recordarle principios básicos.

En las observaciones de esa especie de narrador-autor, quien, acercándose a un receptor hipotético (otra memoria quizá), acota que "En la voz de Segovia había una ambigüedad...", puede percibirse una conciencia ulterior, un *alter-ego* ético, que fuera del personaje y del propio narrador, actúa como un espejo crítico contra el cual choca o se refracta el Yo pragmático de Tomás Segovia, quien está caricaturizado.

Esa imagen de "sí mismo" del personaje, traída a escena, refractada[5] por la mirada de un "tercero" (el espejo distorsionador) y

[5] "Refractada" en el sentido del fenómeno lumínico que consiste en que una fuente de luz cambia de dirección cuando pasa de un medio a otro. De la misma manera, toda imagen proyectada supone que la información directa y original de la realidad se ha desviado y recompuesto en sucesivas imágenes distintas.

que influye muchas veces en la mirada del narrador omnisciente, es una imagen hasta entonces inédita de sí mismo, la cual le revela el lado oscuro y ridículo de su personalidad que sólo esa "mirada ajena", de gran alcance es capaz de percibir. Al mismo tiempo, pone de realce un sistema de analogías que virtualmente podrían dar una explicación sobre las contradicciones aparentes o reales entre el carácter y el discurso del personaje.

LA MIRADA AJENA O TERCERA INSTANCIA DEL DIÁLOGO

La "mirada ajena" proviene de saberes diversos que confluyen en un momento dado y que constituyen una especie de horizonte social y cultural, contra el que se contrastan los saberes particulares de los personajes y de la propia autora. Es en este punto de encuentro de saberes diversos donde es posible homologar experiencias históricas diferentes. Para Segovia hay nexos directos entre el pasado, el presente y el futuro: la experiencia de los romanos es sustancialmente la misma de los conquistadores españoles y también de los actuales revolucionarios, como si se tratara de una interminable sucesión de reencarnaciones.

La mirada ajena o tercera opinión, más que ser una crítica explícita a diversos asuntos, como lo es esa visión imperialista y providencial de la historia americana, creada por la Colonia (según la cual el Imperio, España –como Roma frente a sus conquistas– era el encargado de salvar y de civilizar a los pueblos "herejes y bárbaros"),[6] trata de ser un ejemplo, una muestra de la forma en la cual la lógica del "otro" tiraniza, devasta y se impone sobre los demás. Tomás Segovia pretende mirarse a sí mismo como el ojo del conquistador miraría y hablaría de sus conquistas. Pero el discurso romano le descubre al personaje lo ridículo de su deseo de ser y de actuar "idealmente" como un patricio pues, ante la crudeza de la situación que vive, es un acrítico divulgador de cierta visión del mundo, un repetidor de consignas que en medio de cierta situación resultan absurdas.

[6] Florescano, *El poder y la... op. cit.*, pp. 12-20.

El discurso implícito se enmascara; tras bambalinas, está aguijoneando a las opiniones explícitas –oficiales o contraoficiales–. Está configurado también por el discurso poético; por la irrupción de personajes simbólicos como el de Julia, de Felipe Hurtado y del propio loco del pueblo, Juan Cariño, cuyas personalidades y actitudes son opuestas a las de las convenciones vigentes; también está ligada a la cultura popular y su poder de encontrar salidas a la estrechez cotidiana (las leyendas y los mitos, la fiesta, el carnaval, el "antidiscurso" indígena, el humor y la risa), cultura popular que no es la que poseen las "familias" ixtepecanas, por lo menos no de manera consciente.

En efecto, los lugares comunes y los mitos –sean promovidos por el discurso oficial o por el propio "pueblo"– son vistos desde una perspectiva humanista, y muchas veces irónica. A veces se trata de citas directas propias de la retórica oficial, a veces son paráfrasis de éstas o de la narración de la memoria. Por ejemplo, los personajes aluden muchas veces al discurso revolucionario para parodiarlo o para ironizarlo,[7] o como un continente de conocimientos estereotipados que sin embargo, son parte integrante de la cultura mexicana y/o universal.[8] A él pertenecen las alusiones literales a ciertos conceptos como el de que sin el lenguaje "seríamos como los perros" o, "–¡Ningún gran hombre se ha hecho su estatua en vida! ¡Para hacer eso hay que ser Calígula!" (50), "–Somos un pueblo joven, en plena ebullición..." (103), o la consigna o rúbrica política "¡Sufragio efectivo, no reelección!" que parece sacada de la oratoria de algún político.

También hay referencias y alegorías que abordan muy de cerca ciertos mitos a la luz de su contraparte o contrario: el del origen glorioso de un pueblo y por extensión de una nación, el cual se mezcla

[7] En retórica la parodia es "la imitación burlesca de una obra, un estilo, un género* o un tema* tratados antes con seriedad", mientras que la ironía "consiste en oponer, para burlarse, el significado,* a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria" ("Parodia", Beristáin, *Diccionario de... op. cit.*, p. 271).

[8] En un sentido amplio, por "cultura" entendemos un conjunto de actos realizados por el hombre que ubican a éste dentro de un tiempo y un espacio específicos. Así, son parte de la cultura sus hábitos cotidianos, pero también las manifestaciones de su creación artística, las elecciones relativas a su trabajo, la casa que habita, los libros que lee o que escribe; son parte de su cultura las imágenes que hereda de una tradición y que sigue cultivando, conservando, o aquellas que produce como alternativas. Es cultura su producción material, pero también la espiritual, la moral, la sicológica.

con el mito del "pecado original" dando como resultado "una nueva raza" y "una nueva realidad" cultural: el mito de la vergüenza de Malinche. También están ciertas crónicas del zapatismo como modelo para historizar la vida cotidiana; la utopía roussauniana de la vuelta a la Infancia de una sociedad frente a una Modernidad deshumanizadora, etc.

Algunos hechos históricos que existieron en la realidad referencial son conocidos en Ixtepec a través del periódico, como son las noticias de la muerte de Obregón, o los conflictos entre la Iglesia y el Estado, el cierre de los templos, etc. Tales eventos son vistos e interpretados con crudeza, en su sentido literal, para lograr un efecto cómico; se pone énfasis en su significación ulterior y su huella en la memoria colectiva. Se retoman adjetivos y epítetos dados a personajes de la política de la época, por parte de la *vox-populi*, como es el caso de "El Turco", refiriéndose a Plutarco Elías Calles, o "el manco" a Obregón.

> Inés y Conchita se inclinaron sobre su hombro para mirar la cara del Dictador repetida varias veces en los diarios.
>
> –¿Qué puede esperarse de un turco como Calles?... ¿Y qué me dicen del manco? –agregó señalando la cara regordeta de Álvaro Obregón.
>
> –No van a tener buen fin –dijo Inés convencida de sus palabras.
>
> –Sí, pero de que acaban mal, ¡acaban! –insistió Inés sin inmutarse.
>
> Tiempo después, la muerte de Álvaro Obregón, ocurrida de bruces sobre un plato de mole, en la mitad de un banquete grasiento, nos produjo una gran alegría a pesar de que estábamos ocupados en la más extrema violencia. (157)

PARTE II

Capítulo I

Contra el imperio de la roca, las aguas subterráneas

VASCONCELISMO: LA HISTORIA COMO ETERNA EXCRECENCIA. (*LOS RECUERDOS DEL PORVENIR* Y *FELIPE ÁNGELES:* EL TEATRO DE LOS HÉROES)

> ¡Cómo quisiera vivir otra vez! Ahora después de este fracaso, entre todos, quizás podríamos inventar la historia que nos falta. La historia, como las matemáticas, es un acto de la imaginación. Y la imaginación es el poder del hombre para proyectar la verdad y salir de este mundo de sombras y de actos incompleto. (*Felipe Ángeles*)[1]

Los recuerdos no es solamente el relato de un pueblo provinciano (Ixtepec), de su génesis y de su destrucción; no sólo es el obsesivo recuerdo de una colectividad traído a cuenta por varias memorias individuales, sino la interpretación de lo que ciertos hechos de la historia mexicana representan y valen todavía en el imaginario de una colectividad marginada.

El pueblo de Ixtepec donde se desarrolla la novela es ciertamente una colectividad imaginaria, pero que mantiene relaciones complejas con los discursos y lenguajes sociales anteriores.[2] Así, por ejem-

[1] Elena Garro, *s*, p. 25. [En las notas subsiguientes las obras de la autora se marcarán con letras para distinguirlas entre sí, según bibliografía anexa, seguida del número de página].

[2] Lenguajes y discursos sociales que conforman el "discurso social" en singular y que "...implica que más allá del fragmento, de la diversidad de lenguajes y temas, de la cacofonía

plo, retomando en parte una visión conservadora, muy cercana a la de Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente*,[3] para la novela de Garro no es sustancial el constitucionalismo de Venustiano Carranza ni sus acciones para pacificar y reorganizar el país, no importan los esfuerzos modernizadores de Calles,[4] sino que la "perversidad" de estos personajes se filtre en cada acto de la sociedad, y en los lugares más apartados de la conciencia de los individuos.

Esta idea se traslada de *Los recuerdos* a la obra teatral *Felipe Ángeles*,[5] de una forma más desarrollada y explícita. En la segunda, el famoso general villista es enjuiciado por un tribunal revolucionario. Durante su comparecencia trata de rescatar el verdadero sentido de la política y de la Revolución, haciendo una crítica acerba del carrancismo que representa, según sus palabras, la corrupción de los ideales revolucionarios. Pero va más allá, el poder corrompe a los

y del caos, [es posible]... reconstruir las reglas de lo decible y lo escribible, una visión regulada por tareas discursivas, reglas de formación de discursos determinados, pero también un tópico, de maneras de hablar propias de un estado de sociedad que determinan con cierta sistematicidad lo aceptable y lo legítimo discursivo de una época" (Robin/Angenot, en Malcuzynski, *Sociocríticas. Prácticas... op. cit.*, p. 52). "Discurso" corresponde aquí a "Enunciado" –de acuerdo a Bajtín– que "... sigue una lógica y que tiene una cierta coherencia, una significación concreta, a diferencia del puro 'bricolage' o pedacería de discursos y lenguajes, que como en un rompecabezas, sus piezas pueden ser movidas e intercambiadas." "Pluralidad discursiva" se refiere a la existencia concreta de la lengua en una realidad social, esto es, a discursos concretos que se agrupan en forma de "lenguajes sociales", que representan "la estratificación de cada lengua en todo momento de su existencia histórica" (Bajtín en Bubnova, *F. Delicado puesto... op. cit.*, p. 23).

[3] "...Carranza –viejo y terco– no cambiaría jamás: seguiría respondiendo mejor a los halagos que a las obras, al servilismo que a la capacidad; sufriría hasta su muerte la influencia de lo ruin, de lo pequeño, porque él mismo –grande en nada– no estaba libre de pequeñeces esenciales. Su frialdad calculadora –a eso llamaban los turiferarios dotes de gran estadista– le servía para calcular lo chico, no lo magno (...) No era magnánimo ni para premiar..." (181) "Carranza, autocrático y corruptor –sensible a los aduladores y los abyectos y enemigo de los hombres libres (hágase memoria de sus consentidos)–, era, sin duda, una mera falsificación del espíritu revolucionario. Se veía desde entonces cómo iba derecho, sin prestancia guerrera ni austeridad pública, a un mal porfirismo de segunda mano" (Martín Luis Guzmán, *El Águila y la Serpiente*, México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979, pp. 340-341).

[4] José Vasconcelos, en su *Breve Historia de México*, comienza diciendo en el capítulo correspondiente a Calles: "Inició su régimen de asesinatos y prevaricaciones el general Calles, el 1º de diciembre de 1924 (...) Bajo un ambiente de terror se consumó el cambio de mando, pero el país sintió algún alivio al comprobar que Calles era un prisionero. Todo el gabinete había sido nombrado por Obregón y a Calles no le quedaría sino la sombra del mando." (Vasconcelos, *Breve historia de México*, México, Compañía Editorial Continental, 1976, pp. 483-484).

[5] Obra en tres actos que fue estrenada en 1978 y publicada dentro de la UNAM (colección de Textos de Teatro 13) en *Teatro de la Revolución Mexicana*, pp. 685-739.

hombres porque el hombre es cambiante, contradictorio, tiene muchas debilidades, es imperfecto.

> Ángeles: La diosa del éxito justifica los crímenes... por un tiempo... Estamos en el tiempo de matar: se empieza matando en el nombre de una idea y se termina asesinando en el nombre de un jefe. ¡Y un jefe es una mentira! Yo lo sabía y si me fui a la Revolución fue porque Madero era el hombre sustituyendo al jefe. Cuando vi que Venustiano Carranza reunía algunas firmas para constituirse en jefe, supe que la Revolución estaba perdida. Las ideas encarnan en los hombres, de ahí que degeneren. (*s*, 42)

En la obra de teatro, escrita y publicada por Garro muchos años después de la novela (1979), las ideas un tanto vagas en *Los recuerdos*, se presentarán ahora como conceptos más definidos. El pesimismo del personaje de teatro, Felipe Ángeles, es claramente político y moral, mientras que en la novela, ese pesimismo surge de la incertidumbre en que viven los ixtepecanos como consecuencia de la derrota y de su propia indefinición existencial. Sobre las críticas a la Revolución y a los caudillos, lugar común en muchas novelas, se imponen las sensaciones y los afectos de los personajes.

En *Los recuerdos*, es ciertamente importante el asesinato de Madero, que desató en definitiva la lucha armada, sobre todo porque el país perdió su destino histórico, ese destino que depende de la voluntad de un "pueblo"; pero ese pueblo concreto al cual se pertenece, sólo adquiere corporeidad en ciertos momentos y luego se desvanece, se vuelve una sombra que vaga como alma en pena, como una especie de malestar que acecha. Uno de los "patriarcas" del pueblo, Martín Moncada, reflexiona:

> –Desde que asesinamos a Madero no tenemos sino una larga noche que expiar –exclamó Martín Moncada, siempre de espaldas al grupo.
>
> Sus amigos lo miraron con rencor. ¿Acaso Madero no había sido un traidor a su clase? Pertenecía a una familia criolla y rica y sin embargo encabezó la rebelión de los indios. Su muerte no sólo era justa sino necesaria. Él era el culpable de la anarquía que había caído sobre el país. Los años de guerra civil que siguieron a su muerte habían sido atroces para los mestizos que sufrieron a las hordas de

indios peleando por unos derechos y unas tierras que no les pertenecían. Hubo un momento, cuando Venustiano Carranza traicionó a la Revolución triunfante y tomó el poder, en que las clases adineradas tuvieron un alivio. Después, con el asesinato de Emiliano Zapata, de Francisco Villa y de Felipe Ángeles, se sintieron seguras. Pero los generales traidores a la Revolución instalaron un gobierno tiránico y voraz que sólo compartía las riquezas y los privilegios con sus antiguos enemigos y cómplices en la traición: los grandes terratenientes del porfirismo". (70)

Desde la perspectiva del discurso oficial revolucionario, tanto la Reforma como el Porfiriato se manifiestan como proyectos de una minoría vuelta de espaldas a los intereses de la mayoría de la población, en contraste con los propósitos de la Revolución que se anuncia como un proyecto de las mayorías contra las minorías privilegiadas.[6]

Los comentarios acres de los ixtepecanos muestran una profunda incredulidad y desconfianza respecto del pretendido afán reivindicatorio y del populismo flagrante de la retórica revolucionaria. Lo hacen censurando y expresándose con desdén respecto a la irrupción del pueblo desarrapado en la vida política y militar del país, pero no sin cierta nostalgia por "un proyecto apocalíptico" que –dice Carlos Monsiváis–[7] recuperaría el carácter épico de su pasado, y en cuyo marco la presencia de esas "hordas" estaría más que justificada.

En el registro histórico del personaje, hay un salto temporal, un vacío que el lector contemporáneo podría llenar si así lo deseara. Este vacío abarca un tramo histórico que va desde la guerra civil desatada con la muerte de Madero y el Plan de Guadalupe (marzo de 1913), hasta el Plan de Agua Prieta (abril de 1920) y la Presidencia de Obregón (diciembre de 1920).

La memoria del personaje se somete a un proceso de síntesis orientado por una visión paradigmática de los acontecimientos históricos: se destacan sólo aquellos momentos o vivencias que han dejado una huella indeleble en la memoria colectiva, en su psique y en su espíritu. Se trata de un resumen cuyo contenido es la interpretación política, existencial y ética que un grupo social hace de los acontecimientos, en

[6] Florescano, *El poder y la... op. cit.*, p. 64.
[7] Monsiváis en Pereyra, *Historia ¿Para qué?... op. cit.*, p. 180.

este caso, un grupo que representaría virtualmente a un ala conservadora de "las clases adineradas" de antes de la Revolución.

En el párrafo hay un intercambio de puntos de vista sobre lo que significó Madero para la Revolución y para los ixtepecanos. Martín Moncada discute con los de su clase y es capaz de dar cabida a la autocrítica, más allá de su condición social e ideológica. Puede reconocer la verdad, por lo cual es un agente de conciencia. Sus compatriotas, por el contrario, no están dispuestos a poner bajo la luz de la crítica sus propios actos, y mucho menos están en condición de aceptar su parte de culpa. Varios de ellos apoyaron en un principio a Madero –como otros que se decían maderistas– y luego lo traicionaron. Además de traicionarse a sí mismos, continuaron la ya ancestral secuela de traiciones y de expiaciones que es la Historia de México.

> La traición es eterna. La traición nos ronda, nos aguarda a cualquier hora y en cualquier esquina. Y todos hemos ido terminando así y ninguno de nosotros tendrá un final distinto. Da lo mismo llamarse Zapata, Ángeles o Madero... (*s*, 13)

La concepción vasconcelista sobre la Historia y sobre ciertos personajes históricos, tiene en Garro un matiz de radicalismo. Para Vasconcelos, Madero no ha sido comprendido, pues fue el "primer político civilizado" que tuvo que enfrentarse a la incomprensión y a la barbarie militar.[8] Esta idea aparece en la obra de teatro, en *Los recuerdos,* e incluso, en sus ensayos sobre personajes históricos de México.[9] En la novela, desde la perspectiva del personaje Martín, Madero es una especie de quijote equivocado y por ende un "trai-

[8] En el capítulo que en el citado libro de Vasconcelos le dedica a "Francisco Madero", argumenta largamente su defensa del caudillo. Desde los primeros renglones en que habla de su físico y personalidad ("ojos grandes y luminosos, frente noble, gesto bondadoso y enérgico", poseedor de "un trato sencillo y afable"), lo destaca como el hombre civilizado, ilustrado y progresista ("pensamiento claro, profundo") que recuerda a "esos políticos franceses, encumbrados a fuerza de talento y de honestidad". Con Madero –sostiene Vasconcelos– "hay un intento de romper la tradición de la barbarie y el atraso". El escritor destaca la breve época del gobierno maderista como una época de esperanza y prosperidad que "volvía el futuro sonriente" (Vasconcelos, *Breve historia de... op. cit.*, pp. 423-439).
[9] Elena Garro, *Revolucionarios Mexicanos,* México, Seix Barral, 1997.

dor", pues eligió a última hora morir por quienes no debía, esos campesinos e indios pobres a los cuales él no pertenece, desatando una interminable cadena de desastres, sembrando el caos, por lo que su asesinato era justo y necesario.

La idea de la negatividad y perversidad esencial de todos los actos humanos, está presente a lo largo de su obra, desde *Los recuerdos* y se continúa en otros escritos posteriores: *Felipe Ángeles* (1979); *Andamos huyendo, Lola* (1980); *Testimonios sobre Mariana* (1981); *La culpa es de los tlaxcaltecas* (1987); *Y Matarazo no llamó*...(1989)[10] etc., afiliándose por momentos a la concepción del José Vasconcelos de la *Breve Historia de México*,[11] en el sentido de que, como apunta Carlos Monsiváis,

> Historia es escatología en ambos sentidos, el campo de batalla de lo divino y lo excrementicio. Historia es la épica desplazada cuya vindicación redimirá el pueblo infeliz y él, más que Ulises, es el anti-Homero. ¡Condena, oh, dios, la abyección del peleida Calles![12]

Tal concepción en *Los recuerdos* dialoga con la de la pieza teatral, cuyo protagonista explica a sus acusadores lo que ha sido la lucha revolucionaria. Felipe Ángeles es juzgado en un tribunal histórico que es a su vez una puesta una escena representada en el espacio de un teatro simbólico: El teatro de los Héroes:

> F.A.– ...Hubo un tiempo en que fuimos iguales y peleamos por las mismas cosas: por los pobres apaleados, por el hombre privado de su dignidad, por la justicia, por la verdad. Cuando unidos derrotamos a la reacción, la unidad también se rompió entre nosotros, y el triunfo del pueblo se convirtió en botín de generales ambiciosos. Desde ese día el grupo que tomó el poder traicionando a la Convención, se dedicó a exterminar al grupo que quiso respetar las decisiones tomadas en la convención... Desde ese instante andamos perdidos en el laberinto del crimen y de la política personal. (*s*, 33)

[10] Vr. Bibliografía de la autora al final .
[11] Vasconcelos, *Breve historia de... op. cit.*, p. 185.
[12] Monsiváis en Pereyra, *Historia ¿Para qué?... op. cit.*, p. 180.

En la obra de teatro como en la novela, la ambición de Poder conduce a la traición y ésta al crimen; la traición ha dominado a casi todos los caudillos; surge en cualquier instante, bajo cualquier nombre y cualquier rostro. Toda esta pléyade de 'notables' forman un escenario que es un espejo donde se miran los hombres insignificantes y donde –paradójicamente– se reconocen a sí mismos como traidores.

Al insistir en la traición y la perversidad como signos dominantes de nuestra Historia –afirma Monsiváis– Vasconcelos le clarifica a la derecha la conciencia de su doble identidad: deudos del héroe y víctimas del villano. "Tan descomunal como la pureza traicionada de Iturbide, Miramón, Madero y los cristeros, es la canallez de José María Luis Mora, Benito Juárez y Calles."[13]

Para los personajes de *Los recuerdos,* la certeza de ser a un tiempo víctimas y cómplices de quien los tiraniza, les produce un sentimiento de vergüenza del que ellos mismos hacen escarnio; no los libra, sino que profundiza su depresión, un sentimiento de culpa que tiene su fundamento en la visión judeo-cristiana de la historia, según la cual, todo se cumple como estaba previsto, aunque el hombre ciego, no quiera darse cuenta.[14] Es por este craso olvido que la historia del hombre es una secuencia infinita de expiaciones y de castigos.

> –¡Fue maderista! –comentó en voz muy baja para hacer un resumen de las rarezas de Moncada.
> –Con Madero empezaron nuestras desdichas... –suspiró la viuda con perfidia. Sabía que una discusión reanimaría la conversación moribunda.
> –En el principio de Francisco Rosas está Francisco Madero –sentenció Tomás Segovia.
> La figura del general Rosas surgió en el centro oscuro del jardín y avanzó hasta el grupo olvidado en el corredor de doña Matilde: "Él es el único que tiene derecho a la vida", se dijeron rencorosos y se sintieron atrapados en una red invisible que los dejaba sin dinero, sin amores, sin futuro.
> –¡Es un tirano!

[13] *Idem.*
[14] Chatelet, *El nacimiento de... op. cit.*, p. 34.

–¿Qué le vas a decir al señor si él le vio con sus propios ojos? Desde que llegó a Ixtepec, no ha hecho sino cometer crímenes y crímenes y crímenes. (69)

Tales opiniones muestran el sentido de fatalidad que la mayoría de los porfiristas experimentaron al irse desarrollando el movimiento revolucionario, aunque se trata de un fatalismo acumulado y que viene desde cuando el propio régimen de Díaz llegó a ser Dictadura,[15] fatalismo que ha llegado hasta la actualidad.

–Martín ¿cómo puedes hablar así? ¿Crees sinceramente que nos merecemos a Rosas?
Doña Elvira Montúfar estaba avergonzada de las palabras de su amigo.
–No sólo a Rosas sino a Rodolfito Goríbar y a sus matones tabasqueños. Ustedes acusan a Rosas y olvidan a su cómplice que es aún más sanguinario... Pero, en fin, ya otro porfirista facilitó el dinero a Victoriano Huerta para asesinar a Madero (...)
–Yo no creo que ellos hayan pagado para asesinar a Madero –dijo la viuda sin convicción.
–Luján pagó seis millones de pesos a Huerta, querida Elvira –dijo Moncada con ira.
–Tiene razón, Martín, y todavía veremos cosas peores. ¿Para qué creen que Rodolfito trajo a esos pistoleros de Tabasco? ¿Para cazar perros callejeros? (70-71)

A lo largo de la novela, el discurso de Martín Moncada, actúa como un catalizador de las distintas concepciones de la historia que aparecen, pues representa una toma de posición, una tercera vía de interpretación de los hechos políticos: a la derecha del Porfiriato y a la izquierda de la Revolución, o viceversa, a la izquierda del Porfiriato y a la derecha de la Revolución.

[15] "El derrocamiento de Porfirio Díaz y la segunda irrupción súbita, salvaje e incontrolada de los indígenas y campesinos en la historia de México, desbarataron la imagen optimista y progresiva que habían fabricado los historiadores porfirianos del desarrollo del país, al mismo tiempo que el proceso de la Revolución comenzó a delinear una nueva imagen del pasado. El régimen de la 'paz y el progreso' se convirtió en La Dictadura y el pasado colonial recobró los colores oscuros que le habían impuesto los indigenistas y liberales del siglo XIX. El latifundio, los hacendados y la explotación del indio tomaron el lugar que en las obras de los liberales ocupaban el poderío de la iglesia, los gachupines, los curas y el oscurantismo religioso. Gran parte del pasado del país se sataniza para justificar el orden social y político que busca crear la Revolución" (Monsiváis en Pereyra, *Historia ¿Para qué?... op. cit.*, p. 63).

Aunque –como hemos dicho antes– la novela en su conjunto pareciera reivindicar un punto de vista conservador o reaccionario frente al movimiento revolucionario en cuanto a que este último representa la ruptura y el cambio, al poner énfasis en la circunstancia de este grupo de individuos, y en su visión del mundo, nos incita –más allá de la ironía– a ser a un tiempo críticos pero tolerantes; y, fundamentalmente, nos impulsa a rescatar lo literario y lo estético de la experiencia histórica, no obstante ésta resulte políticamente inconveniente, éticamente criticable y existencialmente desoladora.

DEL ESCEPTICISMO A LA ÉTICA: LA CLASE MEDIA COMO ALTERNATIVA

Martín Moncada es el personaje masculino más conspicuo de la sociedad ixtepecana, tiene una vasta cultura, es inteligente, hipersensible. Ha crecido en el seno de una familia burguesa pero ha heredado cierta tradición aristocrática. Ha sido educado en las ideas positivistas imperantes durante el porfiriato; pero, recordemos que por decisión propia, "se aleja" a veces compartiendo la omnisciencia del Yo-memoria de Ixtepec, para criticar su propia condición personal al identificarse con la causa maderista.

Martín, en realidad, pertenece ya a la clase media emergente que a dos fuegos se debate por superar el trauma revolucionario. Reconoce los males que le ha acarreado la Revolución, un movimiento fincado en las ambiciones políticas, pero el pretendido odio que otros ixtepecanos sienten por los caudillos revolucionarios que han destruido el mundo idílico de su infancia, en él se ha transformado en crítica y autocrítica. Está contra la violencia y las ambiciones de dichos caudillos, pero también contra las de los antiguos terratenientes, sus antecesores, cuyos derechos y libertades siguen siendo excesivos, de ahí la sorna frente a la impunidad de la que gozan los caciques como el cruel Rodolfito Goríbar. No defiende a los grandes capitales que promueve la política del Gobierno y que son com-

partidos por la Iglesia, pero tampoco defiende la igualdad social, el derecho de las masas, del pueblo a gobernar.

Es esta actitud la que lo arranca del seno del reaccionarismo conservador de una pieza y, por otro lado, de un revolucionarismo beligerante. Su profundo deseo de que se restablezca un orden originario, esa infancia dorada, en la cual ciertos valores sean recuperados, se complementa con su idea de una sociedad jerarquizada y paradójicamente democrática; moderna, pero que recobre los valores inmutables, esenciales a los hombres; como buen reformista cree en la libertad y en el individualismo, pero sin que ello destruya el orden ni el canon. Luego de una ardua labor reivindicatoria, el campo devastado de Ixtepec se convertiría en el antiguo Edén, en donde todos los actos estarían –por contraste– basados en la lealtad y la fraternidad "entre iguales"; en donde la palabra correspondería a los hechos nombrados, a los principios declarados. Como resultado del autoconocimiento y de la crítica a una verdad (léase el desenlace y las secuelas del movimiento revolucionario), el personaje se ha convertido en un escéptico.

La Revolución, según su punto de vista, castigó con crueldad a quienes contribuyeron con su sangre a su realización; condenó a esas "hordas" de gente pobre y desarrapada a seguir en la misma condición, aunque en el discurso tenga a bien integrarlos a su conveniencia. Una muestra de ello es el desprecio y la crueldad que el General Rosas prodiga sobre el conjunto de los ixtepecanos, mestizos e indios; muchos exmaderistas, muchos zapatistas y muchos cristeros. Y es que para este y otros generales que lucharon en la Revolución es claro que "–Ganar para nada sirve...", dice Rosas mismo (107), mientras que en *Felipe Ángeles* el caudillo reflexiona en ese mismo sentido:

> –Quizá ningún triunfo es fecundo y sólo la derrota está libre de compromisos, no hay con quien pactar, ni siquiera uno mismo. Necesitaríamos sangre otra vez para lavar a las palabras manchadas por los traidores y hacer que floreciera la verdad... pero tal vez toda revolución está condenada a una mentira final: la del que queda con el triunfo en la mano, porque ése antes ya recorrió el largo camino de la intriga y el crimen, y miente para ocultar que sus fines son personales y sus intereses opuestos a la Revolución. Eso, abogado, es inconfesable, y cada vez que alguien se lo recuerde, se verá obligado a asesinarlo. ¿No ve abogado, que un revolucionario en el poder es una contradicción? ¿Y que asesinar a los revolucionarios en el nombre de la Revolución es una consecuencia de esa misma contradicción? (*s*, 25-26).

En esta interpretación de la Revolución como lucha de dos facciones de la burguesía, donde la parte que aspira a tener el control del Estado recurre a la movilización de las masas, utilizando su apoyo[16] para lograr su proyecto, predomina una visión ética pues, señala el personaje Ángeles, desde entonces "...andamos perdidos en el laberinto del crimen y de la política personal" (Garro, *s*, 33).

Las dolencias de Martín en *Los recuerdos,* como las del caudillo de la obra de teatro, son morales y metafísicas: sufre porque la Revolución lo ha despojado de sus bienes materiales y ha roto su ideal de Orden y Armonía. Comparte con sus congéneres de Ixtepec, el dolor porque la clase a la cual ha pertenecido, ha perdido *status* social, porque ya no es tan respetada como antes, porque cualquier "indio" hiere su dignidad de patriarca, pero fundamentalmente porque en este nuevo orden de cosas, que él mira como caos, ha dejado de Ser.

La experiencia ixtepecana y la dolorosa crisis existencial de Martín lo acercan, por otra parte, a los indios y campesinos secularmente despojados y marginados del poder; se ubica, como ellos, en el reverso de la historia, en el lado opuesto de esa concepción triunfante y optimista enarbolada por el discurso oficial revolucionario. Y es que la trampa de tal retórica sirve para "distraer", para "abstraer", y en última instancia para "ocultar" la crudeza de la realidad. La postura de Moncada se mantendrá de principio a fin en la novela como un especie de horizonte de conciencia y un recordatorio de la distancia que hay entre los hechos de la realidad cotidiana que oculta, disfraza y distorsiona los verdaderos móviles, las intenciones y las pasiones que están detrás y que explican los actos humanos.

---

[16] El punto de vista del personaje parece coincidir más con el punto de vista de algunos historiadores de izquierda en los sesenta quienes, sin dejar de reconocer la participación de la masa del pueblo mexicano en el movimiento revolucionario, cuestionaban su carácter de clase: se trató de una revolución democrático-burguesa, una revolución "interrumpida" pues las masas que la hicieron no triunfaron (*Cfr.* Adolfo Gilly, "La comuna de Morelos", cap. VIII, en *La Revolución interrumpida*, México, El Caballito, 1977, p. 40) .

La postura de Martín en el conjunto de las opiniones representa en la conciencia colectiva de Ixtepec, como en la novela en su conjunto, un punto de equilibrio entre los extremos ideológicos: de un lado, ciertas posturas conservadoras (ultraderistas e inclusive fascistas que aparecen en el discurso de algunos pobladores de Ixtepec) y, del lado contrario, ciertas ideas progresistas (rousseaunismo, anarquismo e inclusive marxismo).

LA REVOLUCIÓN PERMANENTE Y EL IDEAL ROMÁNTICO (SOCIALISMO Y ANARQUISMO)

En *Los recuerdos del porvenir* existen entre el generalizado conservadurismo, aquellas posturas –un tanto disfrazadas– que tienden más a la izquierda, que no representa ni Calles ni el antiguo régimen, sino un zapatismo más o menos heterodoxo, socializante, y a veces hasta anarquista.[17]

En efecto, por su criticismo radical y su pesimismo, *Los recuerdos* se acerca a ciertos ideales del anarquismo que se confunden a veces con los de la corriente que se consolida en los años sesenta y que, influida en parte por las ideas marxistas y bajo el impacto de la Revolución Cubana, cuestionaba el orden establecido y el carácter de las revoluciones modernas, así como las limitaciones y los alcances del movimiento mexicano. Desde tal perspectiva, la fracción zapatista (indios y campesinos) fue la única que mantuvo en alto la lucha revolucionaria a lo largo y ancho del movimiento.[18]

[17] El movimiento anarquista mexicano –según Hart– arraigó durante los años anteriores a la Revolución Mexicana y tuvo una gran influencia en la ideología revolucionaria, sobre todo en el zapatismo, el cual recibió influencia directa de las ideas anarquistas de Ricardo Flores Magón, y a cuyo movimiento se unió tempranamente. Díaz Soto y Gama, fundador de la Casa del Obrero Mundial, fue el último consejero de Zapata y su delegado en la convención de Aguascalientes en 1914. El ideal anarquista del "hombre libre" no era un eufemismo para Zapata que proclamaba la necesidad de la distribución de la tierra y la eliminación de la autoridad nacional en favor de la autonomía de los pueblos (John M. Hart, *Los anarquistas mexicanos 1860-1900*, México, SEP, (Sep-Setentas 121), 1974, pp. 149-167).

[18] Es un hecho histórico la permanencia de la lucha zapatista durante toda la Revolución, aun en circunstancias tan difíciles como en las que se vio envuelto el país, luego del golpe de Estado de Victoriano Huerta y del asesinato de Madero, periodo en el cual la actividad revolucionaria fue mantenida exclusivamente por los ejércitos de Zapata (Gilly, *La comuna de... op. cit.*, p. 40).

En la novela, el zapatismo encarna la "revolución permanente", pues esas "hordas" de campesinos y de indios, se han mantenido fieles a una causa, sin claudicar, sin negociar con sus enemigos, por eso, luego de muchos años de lucha, han regresado "igualmente pobres" y –léase– "puros" a sus lugares de origen; son muestra fehaciente del fracaso de la Revolución, un fracaso que alcanza al propio movimiento cristero. Ello aparece representado en el texto a través del recuerdo intenso y positivo de las incursiones de los zapatistas en Ixtepec que aluden a la continuidad de la lucha de los campesinos, una lucha que se ha vuelto mítica.

> Años atrás, sentados en montones de carbón, oían estremecidos las balaceras de los zapatistas en sus entradas al pueblo. Allí los encerraba Félix mientras duraba la invasión de los guerreros. ¿A dónde se iban los zapatistas cuando dejaban Ixtepec? Se iban a lo verde, al agua, a comer elotes y a reírse a carcajadas después de jugar unas horas con los vecinos. Ahora nadie venía a alegrar los días. El tiempo era la sombra de Francisco Rosas. No quedaban sino "colgados" en todo el país. Las gentes trataban de acomodar sus vidas a los caprichos del general. Isabel también buscaba acomodarse, encontrar un marido y un sillón donde mecer su tedio. (32)

En el imaginario de Ixtepec, ha quedado fija la incontenible marejada de bandas de campesinos que saliendo de la inmovilidad y del tiempo lento del campo se sumaban al vértigo revolucionario. Las imágenes que representan este movimiento continuo resultan paradójicas. El segundo párrafo de la novela (9-10) cuenta de manera sintética la historia de Ixtepec hasta llegar a ser como es: cómo fue fundado y refundado, cómo sufrió varios cambios de lugar (unos fértiles y otros áridos), cómo su vida se ha caracterizado por la alternancia de períodos de abundancia y de períodos de escasez.[19]

[19] El párrafo parece aludir también a la historia de Iguala, lugar donde Elena Garro vivió su infancia y donde, según sus palabras, sitúa su novela. ("Elena Garro" en Carballo, *Protagonistas... op. cit.*, p. 496). Iguala, según documentos históricos, fue fundada por lo menos en dos ocasiones, esto es, cambió de sitio de acuerdo a los vaivenes políticos y militares, hecho histórico al cual parece referirse también el texto de la autora.

La doble experiencia del movimiento y del estatismo, a través del recuerdo de la incursión ininterrumpida de ejércitos y grupos armados en distintas épocas, prolonga como un eco infinito las vivencias y sensaciones de inestabilidad propias de la guerra, en un fuerte contraste con la "paz de cementerio" que vive el pueblo.

En la novela hay ciertamente una simpatía por el dinamismo y el radicalismo de la Revolución Mexicana (léase del zapatismo) y de la Cristiada, sobre todo en sus etapas iniciales, cuando fundamentalmente identifica y une a los "revolucionarios" el deseo de movilidad, de cambio, la intención de recuperar el significado épico de la vida. Ambos movimientos son oportunidades de salir de la inercia de una vida rutinaria; representan la posibilidad de vivir momentos gloriosos, de salir de la insignificancia. La Historia es, así, un instante de excepción, "la luminosa y sangrienta marcha de la Independencia, la Reforma y la Revolución".[20] Estos momentos luminosos están figurados de manera proyectiva, como el deseo de una realidad diferente, menos violenta y desastrosa, como una felicidad más duradera.

> Apoyado en un pilar del corredor, Nicolás veía salir a Isabel del cuarto de Dorotea con el rostro transfigurado, perdida en un mundo desconocido para él. Lo traicionaba, lo dejaba solo, rompía el lazo que los unía desde niños. Y él sabía que tenían que ser los dos: huirían de Ixtepec; los esperaban los caminos con su aureola de polvo reluciente, el campo tendido para ganar la batalla... ¿Cuál? Los dos debían descubrirla para que no se les fuera por alguna grieta. Después se encontrarían con los héroes que los llamaban desde un mundo glorioso de clarines. Ellos, los Moncada, no morirían en su cama, en el sudor de unas sábanas húmedas, pegándose a la vida como sanguijuelas. El clamor de la calle los llamaba. El estruendo lejano de la Revolución estaba tan cerca de ellos que bastaba abrir la puerta de su casa para entrar en los días sobresaltados de unos años antes. (16-17)

La aventura de esa violencia "positiva" se les presenta a los hermanos Moncada como una alternativa que significa vitalidad y transformación, las cuales se traducen metafóricamente en esa posibilidad

[20] Monsiváis en Pereyra, *Historia ¿Para qué?... op. cit.*, p. 177.

imaginaria de emprender "los caminos con su aureola reluciente", de acceder a ese "campo tendido para ganar la batalla", luminosidad y amplitud inéditas que los hombres deben de ser capaces de descubrir, porque –vislumbran los jóvenes– son los únicos responsables de ello. Su postura ataca a esos timoratos porfiristas que son sus propios padres, esos adultos envejecidos y decadentes, que parecen no tener nada que ofrecer ya a las nuevas generaciones.

Ahora bien, respecto al carácter de la Revolución desde el punto de vista de la conciencia colectiva, el asesinato de Zapata (en abril de 1919), el de Felipe Ángeles (en noviembre de 1919), y de otros líderes populares como Villa, más que ser el saldo de la revolución 'popular' en retirada frente al avance de la alta y la pequeña burguesía, se le figura como el triunfo del Poder.[21]

En la segunda parte de la novela, en pleno movimiento cristero, el personaje reflexiona:

> Y Martín Moncada continuó la lectura del diario. En aquellos días empezaba una nueva calamidad política; las relaciones entre el Gobierno y la Iglesia se habían vuelto tirantes. Había intereses encontrados y las dos facciones en el poder se disponían a lanzarse en una lucha que ofrecía la ventaja de distraer al pueblo del único punto que había que oscurecer: la repartición de las tierras.
> Los periódicos hablaban de la "fe cristiana" y los "derechos revolucionarios". Entre los porfiristas católicos y los revolucionarios ateos preparaban la tumba del agrarismo. Hacía menos de diez años que las dos facciones habían acordado los asesinatos de Emiliano Zapata, de Francisco Villa y de Felipe Ángeles, y el recuerdo de los jefes revolucionarios estaba fresco en la memoria de los indios. La Iglesia y el Gobierno fabricaban una causa para "quemar" a los campesinos descontentos. (153-154)

En la mente del personaje Martín, en el imaginario de Ixtepec, la guerra "interburguesa" que fue la Revolución y su extensión que fue

[21] En este sentido, la novela se acerca al análisis de cierta crítica izquierdista en cuanto a considerar que el régimen que instaura Obregón desde finales de 1920, es un régimen bonapartista –prolongación del autoritarismo de épocas pasadas– que consiste en alzarse por encima de clases sociales contrapuestas y en ascender al poder estatal pero para llevar a cabo la política de una de éstas (Adolfo Gilly, *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*, México, UNAM/Nueva Imagen, 1985, p. 48).

la Cristiada, está marcada por continuos flujos y reflujos, por la entronización de un líder y la caída de otro, por constantes traiciones de los jefes y caudillos a sus propios aliados, los mismos que en distintos momentos ayudaron a conseguir sus triunfos, y a quienes ahora no sólo relegan sino que se vuelven contra ellos para destruirlos.[22]

EL TRIUNFO DEL INDIVIDUALISMO

Una parte de los ixtepecanos, como los primeros anarquistas, son profundamente individualistas[23] y, como éstos, ven a los malos gobiernos y a sus instituciones, culpables de los problemas que padecen los hombres; si bien hay alusiones a lo importante que es la educación (el loco del pueblo y su diccionario), descreen de la lógica racional[24] y ven, por el contrario, en ciertas expresiones de la sensibilidad, de la cultura espiritual de los hombres (la fiesta, el teatro, el lenguaje) formas de salir momentáneamente de un estado de barbarie.

Los ixtepecanos se reconocen a sí mismos como individuos, solitarios e intuitivos, y sólo en esa medida ligados a un grupo cuyas fronteras son borrosas, permeables. Aunque la llamada "Sociedad" está regida tradicionalmente por sólidas relaciones clánicas, la supuesta unión basada en la solidaridad del grupo parece ser a veces mero formulismo, como lo demostrará la traición de Isabel Moncada.

> Callados, bebían sus refrescos y arrimaban sus sillas para cerrar el círculo y sentirse menos solos en la noche inhóspita. (88)

> Desde niña se supo amenazada: la gente le deseaba el mal. Desde niña había en su memoria una distancia que la separó de los juegos y más tarde la dejó sola en las fiestas. La codicia en los ojos de los demás había abierto ese foso entre ella y el mundo. (81)

> Si pudiera daría el salto para colocarse al lado de Francisco Rosas: quería estar en el mundo de los que están solos; no quería llantos compartidos ni familiares celestiales. (161)

> Ella no pedía nada: oír cantar a sus canarios, guardar las fiestas, mirar al mundo adentro de su espejo y platicar con sus amigas. Y no lo lograba: enemigos lejanos convertían en crimen todos los actos inocentes. (156)

Los miembros de las "familias" de Ixpepec, en tertulia constante y restringida a los pocos de siempre, intercambian puntos de vista, comentan las últimas noticias, espían conjuntamente a quienes se mueven fuera de su ámbito. Pero cada individuo está más allá de lo que se considera "el círculo que formaba la sociedad de Ixtepec" aunque, si hay que tomar una decisión importante, se hace también en el seno del grupo.

Un caso sobresaliente es la organización silenciosa de la conjura contra los militares en la segunda parte de la novela; la organización de la fiesta como estrategia para distraerlos y alejarlos de los alzados. La unidad grupal o de clan sólo es coyuntural, el "interés común" es ilusorio.[25] En realidad, lo que le preocupa a cada uno es su propio drama, su soledad, su fragilidad. Martín Moncada analiza y censura dicha situación cuando se ve ante la disyuntiva de violentar la voluntad de sus hijos Nicolás y Juan, a quienes ha enviado a trabajar a las minas de Tetela con el propósito de aliviar un poco la ruinosa situación de la familia.

---

[22] El maderismo había dispersado las fuerzas armadas, como eran las guerrillas villista y zapatista, a las cuales había movilizado durante su campaña. Asume el control del Estado y con éste enfrenta a la revolución campesina.

[23] El anarquismo tiene sus fases iniciales en el individualismo del siglo XVIII con Godwin y el Rousseaunismo en el XIX con Max Stirner, que culpa al mal gobierno y a las instituciones inadecuadas del padecer humano. La razón y la educación, desarrolladas juntas, podrían resolver los problemas de la humanidad (Hart, *Los anarquistas... op. cit.*, pp. 12-13).

[24] La novela destaca de manera positiva valores como el amor, el sueño, la imaginación y hasta la locura en contraposición a cierta manera de ser racional y práctico.

[25] En este sentido, la novela interpreta de manera confusa la idea de Proudhon que propone en una serie de medidas económicas la conservación de los valores y el "perfecto" modo de vida de una sociedad tradicional, preindustrial, a través de la organización de comunas voluntarias y cooperativas federadas de trabajadores donde cada individuo recibiría lo necesario del producto de su propio trabajo y el sobrante se distribuiría equitativamente. Esto es, se opone a la propiedad privada, fundamento del capitalismo francés; veía a la nueva organización capitalista de la sociedad como una creciente reglamentación e intervención en las vidas privadas. El individuo era el componente básico de la sociedad, y el control político y social pertenecía por derecho a la aldea o a la unidad social de la clase trabajadora. Pero no se impedía la intromisión del gobierno en la vida del individuo por la reforma política solamente. Para Proudhon la defensa última de la libertad individual requería la reforma social antes que el ajuste político. La base del bienestar social era el comunismo y, al restringir el capitalismo y la propiedad privada, destruía la creciente amenaza del Estado a la libertad individual (Hart, *Los anarquistas... op. cit.*, pp. 9-12).

–Si no quieren no vuelvan a la mina –dijo el padre en voz baja.

–¡Martín, estás en las nubes! Sabes que necesitamos el dinero –contestó sobresaltada su mujer.

El señor guardó silencio. "Martín, estás en las nubes" era una frase que le repetían cada vez que cometía un error. ¿Pero acaso violentar la voluntad de sus hijos no era un error más grave que el perder un poco de dinero? No entendía la opacidad de un mundo en cuyo cielo el único sol es el dinero. "Tengo vocación de pobre", decía como excusa para su ruina progresiva. Los días del hombre le parecían de una brevedad insoportable para dedicarlos al esfuerzo del dinero. Se sentía asfixiado por los "cuerpos opacos", como llamaba al círculo que formaba la sociedad de Ixtepec: se desintegraban en intereses sin importancia, olvidaban su condición de mortales, su error provenía del miedo. Él sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento precioso en que el hombre recupera plenamente su otra memoria. Por eso olvidaba la memoria de "el lunes haré tal cosa" y miraba a los eficaces con asombro. Pero "los inmortales" parecían satisfechos en su error y a veces pensaba que sólo él retrocedía a aquel encuentro asombroso. (32-33)

Ahora bien, detrás del rechazo a la acumulación del dinero hay una concepción del mundo que añora un mundo idílico, más espiritual, quizá prelógico, donde lo fundamental sea la relación del hombre con su cuerpo, con sus sensaciones, con su imaginación; un mundo donde predomine la intuición sobre la razón, y la pasión sobre el dinero. También parece aludir a una etapa de las sociedades humanas donde predomina el ideal colectivo, las relaciones en base a un actuar ético y no por el poder económico. Y es que el dinero corrompe a los hombres y a las sociedades, los despoja de cualquier sentimiento de solidaridad. La ambición desmedida por el dinero insensibiliza a tal punto a los individuos que les impide reconocerse en su esencia mortal.

Pero en Ixtepec ya no hay dinero, la alusión a la riqueza es una burla, pues no hay más capital que el de Rodolfito y su madre que cuenta todos los días sus centenarios de oro. Los señorones ixtepecanos están totalmente arruinados y la "propiedad privada" se reduce a casonas en ruinas, aunque conservan cierta elegancia y sobriedad, a dos o tres indios sirvientes, quizá a un séquito de gatos, como es el caso de don Joaquín Montúfar.

Don Joaquín poseía la casa más grande de Ixtepec, sus patios y jardines ocupaban casi dos manzanas. El primer jardín y sembrado de árboles copudos se defendía del cielo con un follaje sombrío. Ningún ruido llegaba a ese lugar situado en el centro de la casa y cercado por corredores, muros y tejados. Lo cruzaban caminos de piedra bordeados de helechos gigantes crecidos al amparo de la sombra... Don Joaquín adquiría únicamente las cosas necesarias para hacer más perfecto su funcionamiento extravagante y solitario. (50-51)

La censura de Martín y de los ixtepecanos a la acción negativa que ejerce el dinero sobre los hombres, parece estar más ligada a su propia inutilidad y pasividad. Es una especie de alarde retórico que ironiza las ambiciones reales que se disfrazan y el excesivo orgullo en medio de la miseria.

Sucede lo mismo con la reprobación de los pueblerinos a los asesinatos que comete el cacique y a los afanes acumulativos de doña Lola Goríbar (*Era muy católica, tenía capilla en su casa y ahí escuchaba misa. Hablaba siempre del "santo temor de Dios" y todos sabíamos que el "santo temor" se refería sólo al dinero...* (65)), pues muestran la doble moral que lleva a estas familias "respetables" a ser hipócritas y volubles, ya que si bien se escandalizan frente a ciertas conductas, al mismo tiempo las toleran, las justifican y calladamente desearían también llevarlas a cabo, si ello les garantizara una buena tajada.

El dinero destruye, puebla el espacio de cadáveres y de fantasmas, de un terror que paraliza. El dinero –reconocen– es maldito, pero sin duda es fuente de poder: el dinero compra dignidades, elimina enemigos, tira y pone generales. Y el poder es lo que finalmente cuenta, que lo digan los políticos que deciden el destino de los demás, que lo pongan de manifiesto el traje de gabardina y la colección de corbatas que compra en la capital Rodolfito Goríbar, el cacique, el broche de diamantes que "fulguraba" en el pecho de doña Lola, su madre. (65)

LA VIOLENCIA EDIFICANTE CONTRA LA VIOLENCIA DESTRUCTORA DEL ESTADO

En la obra de teatro, *Felipe Ángeles*, ninguna violencia está justificada. Por el contrario, el famoso general asume que su propósito al regresar después de dos años de destierro, su intención de ir al Sur para buscar a Zapata, era la de "lograr una alianza y una paz que terminara con tantos crímenes", lograr el fin de una lucha fratricida y establecer "la concordia y la igualdad de los mexicanos..."(*s*, 32-33).

Desde tal perspectiva, el verdadero desastre es la falta de ideales y la ambición desmedida de los generales del Gobierno y no las guerrillas surgidas del descontento del pueblo, por lo cual es válida y legítima la insurrección cristera u otras de este tipo que pudieran surgir.

Hay una intención abiertamente crítica en la obra de teatro que resulta menos evidente en la novela. La primera es en realidad un alegato político puesto en escena, mientras que la novela deja que se escuchen voces, sentires e intenciones diversas, que se expresen las contradicciones. Y sin embargo, en ella no está ausente el juicio ético aplicado al discurso histórico y político: a veces aparece como una cita textual que se comenta o se contra-argumenta, una tercera opinión que se constituye en una especie de *alter ego* histórico cuya finalidad sería, virtualmente, superar las limitaciones del personaje y lograr cierta inteligibilidad.

En este sentido, si bien el conjunto de los ixtepecanos condena la violencia de Estado aplicada por los militares invasores, sí acepta una acción revolucionaria violenta y directa que debe traducirse en movimiento, en ruptura de un estado de cosas.[26] Uno de los correlatos de la violencia "no deseada" es el rechazo a la autoridad entendida de manera negativa como autoritarismo y de manera positiva como orden, confiabilidad moral.

[26] En una primera fase del anarquismo, (Proudhon) se preferia un cambio sin violencia. Dicha postura resultaba atractiva para el artesanado y los productores agrarios quienes compartían un ancestral legado de ayuda mutua. Una segunda fase del anarquismo está representado por Mikhail Bakunin, exiliado de Rusia quien, al contrario de Proudhon, predica la acción revolucionaria violenta y directa (*ibidem*, p. 13).

ALEGATO CONTRA EL AUTORITARISMO (LOS MILITARES)

En la novela de Garro hay un generalizado rechazo a la autoridad "autoritaria" que está figurado de varias maneras.[27]

Hay antipatía y desconfianza frente a todo enviado o representante de un Gobierno impuesto por las armas y que a distancia toma decisiones, interpreta hechos, califica o descalifica a los hombres, dicta formas de vida ajenas a lo local. El Estado y sus gobiernos, como el potente ojo de Dios que aparece en las estampas religiosas, es omnipresente, tiene el don de la ubicuidad, pretende así vigilar e imponer su visión en los actos, las palabras, los pensamientos y hasta los sentimientos. Contra su feroz vigilancia e intervencionismo es menester ocultarse, resguardando lo más posible la intimidad, la libertad individual. Para lograrlo, hay que crear una burbuja que aisle a los seres de la dictadura del "otro", del "extraño"; es necesario construir un espacio propio, de espaldas a ese "otro" que trata de imponerse a toda costa y sin el concurso común.

Junto a ello está la queja constante de los pueblerinos porque son ignorados por el Gobierno Central que sólo parece acordarse de ellos cuando hay que cobrar vidas (las de los agraristas). Parecen estar a favor de una autoridad fuerte, respetable, que instaure un "orden" pero fuera del control autoritario del Estado. Para ello es necesario elegir bajo consenso a alguien con prestigio moral y que respete cabalmente la voluntad de sus electores; alguien sin compromiso alguno ni obligaciones impuestas, más que las de orientar y cuidar la armonía común, la justicia y la paz.[28]

En la novela es evidente la oposición entre los ejércitos del Gobierno –léase la Revolución vuelta institución– y los guerrilleros. Los

[27] Actitud que liga a la novela al espíritu de diversos movimientos políticos desde la Independencia, hasta el antiautoritarismo que fue el impulso real del Movimiento Estudiantil de 1968 en México y en otras partes del mundo.

[28] "Bakunin y los colectivistas sustituyeron la idea de Proudhon de propiedad individual por la idea de posesión comunal voluntaria. Sin embargo se garantizaba el derecho del individuo a disfrutar de su propia productividad o de su equivalente. En esa forma se mantenía la tónica dominante –la libertad individual– de todas las variaciones de pensamiento anarquista" (Hart, *Los anarquistas... op. cit.*, pp. 12-13).

guerrilleros, por el contrario, son impulsados por un afán de justicia y de felicidad, un afán que en su momento –reconocen los ixtepecanos– no fue entendido. Esta diferencia radical entre unos y otros es totalmente explícita y está marcada durante toda la novela, como en la larga descripción que aparece en los primeros capítulos, cuando, además de la decadencia y el abandono que sufre el pueblo de Ixtepec, se hace énfasis en el hecho de que la vida se ha convertido en una interminable noche "sombría y temible", en una suerte de Infierno donde los condenados padecen no sólo a causa del abandono y de la marginalidad, sino de la violencia y el consecuente terror que sobre ellos ejercen, torturándolos, esos demonios o "tigres" que son los militares.

> Su presencia no nos era grata. Eran gobiernistas que habían entrado por la fuerza y por la fuerza permanecían. Formaba parte del mismo ejército que me había olvidado en este lugar sin lluvias y sin esperanzas. Por su culpa los zapatistas se habían ido a un lugar invisible para nuestros ojos y desde entonces esperábamos su aparición, su clamor de caballos, de tambores y de antorchas humeantes. En esos días aún creíamos en la noche sobresaltada de cantos y en el despertar gozoso del regreso. Esa noche luminosa permanecía intacta en el tiempo, los militares nos la habían escamoteado, pero el gesto más inocente o una palabra inesperada podía rescatarla. Por eso la aguardábamos en silencio. En la espera yo estaba triste, vigilado de cerca por esos hombres taciturnos que surtían a los árboles de ahorcados. Había miedo. El paso del general nos producía temor. Los borrachos también andaban tristes y de cuando en cuando anunciaban su pena con un grito alargado y roto que retumbaba en la luz huidiza de la tarde. A oscuras su borrachera terminaba en muerte. Un círculo se cerraba sobre mí. Quizá la opresión se debiera al abandono en que me encontraba y a la extraña sensación de haber perdido mi destino. Me pesaban los días y estaba inquieto y zozobrante esperando el milagro. (13)

Ahora bien, el aire se ha enrarecido, y todo lo que rodea a los individuos –excepto las representaciones de la violencia y del terror– resulta ambiguo, como si la realidad y su propia existencia fueran sólo un espejismo. Los ixtepecanos son seres inermes que no tienen la fuerza para rebelarse contra sus opresores. Hay momentos, sin

embargo, en que mimetizándose en la incorporeidad de lo clandestino efectúan una especie de venganza moral y sicológica, una venganza que simbólicamente los pone en ventaja sobre el propio poder de las armas y del terror.

En efecto, en nombre de un gobierno y de un "orden" económico y social los militares torturan y matan, persiguen a agraristas y a cristeros, pero todo ello se les revierte, como sucede en la segunda parte de la novela cuando, a pesar de que el general Rosas y sus hombres catean la casa de la anciana Dorotea en busca del cuerpo del cristero Don Roque, el sacristán, son burlados:

> Nada tenía cuerpo en Ixtepec, ni siquiera el sacristán que había muerto sin dejar cuerpo. El pueblo entero era de humo y se le escapaba de entre las manos.
>
> –¡Tiene que aparecer! –insistió Rosas aferrándose a sus palabras como a la única realidad en aquel pueblo irreal que había terminado por convertirlo a él también en un fantasma (...) Lo perseguían gritos sin boca y él perseguía a enemigos invisibles. Se hundía en un espejo y avanzaba por planos sin fondo y sólo alcanzaba el insulto de un árbol o la amenaza de un tejado. Lo cegaba el reflejo del silencio y de una cortesía que le cedía las aceras y la plaza. Así le habían arrebatado a Julia, engañándolo con gritos que nadie profería y enseñándole imágenes reflejadas en otros mundos. (181-182)

La violencia militar disfrazada de paz social, desde la perspectiva de quienes la padecen tiene su origen en la burla, la hipocresía, el ocultamiento. Ello coincide también con la idea generalizada en Ixtepec de que esta violencia es una fuerza que aniquila, que establece un "orden" nefasto. Ante la violencia de los generales, los hechos y las personas, los objetos, se desdibujan, se vuelven irreales.

La violencia se palpa físicamente como tocar un cuerpo mutilado, pero también como un humo espeso que impregna los objetos y las personas, penetrando en todos los rincones del espíritu y de la psique de los individuos a los cuales obnubila y ensordece, a los que ha silenciado, vuelto sumisos, incapaces de reaccionar con firmeza ante su poder nefasto.

Ese estado espiritual se pone de manifiesto a través de la percepción peculiar del entorno inmediato. Bajo el influjo de la violencia

de una paz forzosa, de una paz impuesta, el mundo pareciera tener una sola cara gris, opaca, desdibujada. El hombre se ha escindido de su estado "natural", de esa especie de inocencia primigenia que le permite ver de manera transparente el mundo tal cual es.

LA ACCIÓN REIVINDICADORA (LOS GUERRILLEROS)

Las incursiones de los revolucionarios, representadas siempre como la irrupción del "milagro", lo luminoso y alegre, han dejado una huella positiva e imborrable en las conciencias ixtepecanas. La ausencia de los zapatistas causada por la presencia de los militares, es, en última instancia, un despojo temporal de la confianza y de la ilusión, las cuales pueden ser restauradas en algún momento, quizá luego de un tortuoso y prolongado acto de contrición.

Y es que la presencia zapatista en Ixtepec fue una experiencia que dejó en la memoria colectiva un profundo sentido de culpa, entre otras cosas, culpa histórica por el asesinato artero del Caudillo del Sur como resultado de la incomprensión y de la intolerancia. Es un hecho oprobioso más, que se suma a la cauda interminable de crímenes y traiciones que los pueblerinos deberán expiar.

Las acciones guerrilleras son heroicas, edificantes, mientras que las del ejército federal son malignas porque sus móviles son iguales a los de los terratenientes, "las herencias, las usuras y las rentas", (14) en pocas palabras, el poder económico.

Por sus condiciones de vida y sus acciones, el guerrillero es un elemento inestable y subversivo del orden institucional; un elemento de fuga, una "partícula revoltosa" que quiebra la línea inalterable del tiempo provinciano, que pone en jaque el ideal de una vida acomodaticia y monótona. Su símbolo es el fuego, la luz que incendia y purifica (todo al paso de los zapatistas es incendiado o iluminado con antorchas), que borra los vestigios del viejo orden oscurantista (el de la explotación y de la esclavitud que representaban las haciendas de la región) para que pueda prosperar uno nuevo. El fuego simboliza las pasiones humanas o lo que tiene que ver con ellas, en este caso, pasión por un ideal. Pero también –y en contraste– la presencia guerrillera evoca el agua que representa la fertilidad de los campos en oposición al desierto físico y moral instaurado por los militares en Ixtepec. Con los mismos ojos benevolentes, la memoria colectiva ve a los zapatistas y a los cristeros comandados por Abacuc, "un gran guerrero", y portador de una "luz bendita". (226)

La ausencia física de los guerrilleros les restriega en la cara el hecho de que no sólo los militares son culpables de la situación actual, sino que es producto de su propia intolerancia frente a lo que no comprenden y resultado lógico de una vida sin ideales que los hace vivir cotidianamente en el vacío.

> –¡Huele a quemado!
>
> –¿Ah? desde que los zapatistas me quemaron la casa se me queman los frijoles... –respondía ella, sin levantarse de su sillita baja.
>
> –Pero tú eres zapatista –le decían los jóvenes riendo.
>
> –Eran muy pobres y nosotros les escondíamos la comida y el dinero. Por eso Dios nos mandó a Rosas, para que los echáramos de menos. Hay que ser pobres para entender al pobre –decía sin levantar la vista de sus flores. (15)

El sentido de pérdida, de derrota, sensibiliza al personaje Dorotea respecto a sus otrora enemigos de clase. A distancia temporal de los hechos y en una situación personal desventajosa, el personaje puede salir de sí mismo y ver más allá. Le permite a la vieja cierta claridad sobre la necesidad de ser tolerante con los "otros", los que son distintos; aunque en este caso dicha tolerancia tenga origen en el temor como resultado de la culpa.

Influidos por la concepción comunitaria, los ixtepecanos ven en las hazañas de las obras épicas el modelo para medir los actos humanos. Los héroes mueren por un ideal, luchan y se sacrifican por él. Ese ideal (la Gloria, el Amor, la Eternidad), los anima a emprender acciones que por su magnitud y su peligrosidad parecieran ser imposibles de realizar. Pero los héroes son en realidad hombres comunes, los hombres pequeños de todos los días, los humildes que como Zapata se han visto obligados por circunstancias a actuar de manera parecida a los dioses.

Elevados a la categoría de "semidioses", los hombres pequeños reúnen las debilidades del humano y, como los dioses, la fuerza y la

sabiduría divinas. Estos semidioses o semihéroes son los elegidos y de quienes puede justificarse la violencia, esa especie de "ira sagrada" como la que llevó a Jesucristo a expulsar a los mercaderes del Templo, como la que lleva a los propios Dioses a castigar a los hombres, a aniquilarlos. Se trata de una violencia justiciera, que lucha contra la otra violencia y que por su carácter se convierte en un acto de restitución. Y es que los actos violentos "innecesarios", son malignos, como aquellos que provienen de los militares, pero también de las concepciones que sustentan al Estado "moderno".

UN DIÁLOGO TRANSHISTÓRICO CON RICARDO FLORES MAGÓN

La visión de factores como la violencia revolucionaria que dinamicen a una sociedad anquilosada en *Los recuerdos,* se acerca a la idea anarquista de la "guerra" como un movimiento regenerador en oposición a esa "paz sombría" de la que habla Ricardo Flores Magón en su exordio:

> ¡Qué horror! En verdad, compañeros, nada tiene de agradable el espectáculo que ofrece la guerra; pero la guerra es necesaria. Es necesaria la guerra cuando hay algo que se opone a la conquista del bienestar.
> Es horrible la guerra, cuesta muchas vidas, muchas lágrimas y muchos dolores; pero ¿qué decir de la paz? ¿Qué decir, compañeros, de la paz bajo el presente sistema de explotación capitalista y de barbarie gubernamental? ¿Garantiza siquiera la vida esta paz?[29]

Efectivamente, las palabras de Flores Magón parecen ironizar, extrapoladamente, las actitudes y las palabras de los viejos ixtepecanos y, en contraparte, alimentar las ideas de los jóvenes Moncada que en chispazos de lucidez exteriorizan. Y es que las respuestas que estos últimos dan a su propia circunstancia, las salidas que imaginariamente encuentran como alternativa a su situación, tienden un puente que los hace coincidir con la visión anarquista de Ricardo Flores Magón.[30]

Están a la vista los efectos negativos de una paz destructora en la vida social y privada de Ixtepec, de una paz vigilada por los hombres armados de Rosas, de una paz regida por la ambición y crueldad desmedidas. Resulta más terrible la mediocridad cotidiana, la indignidad de estar de rodillas ante los tiranos del pueblo que la propia violencia de las incursiones zapatistas con sus ráfagas de tiros, de raptos e incendios. La violencia imprevista de los guerrilleros, de la misma manera que la que conlleva la irrupción del amor y la pasión (tanto de Julia y Felipe Hurtado), está justificada en la novela porque implica un desafío al orden existente, porque es una provocación, la fractura –momentánea pero profunda– del tiempo lineal promovido por "la modernidad."[31]

Es mejor la violencia de lo nuevo e inesperado que la crueldad eternizada, que contemplar impotentes la injusticia y la muerte de tantos hombres colgados a lo largo y a lo ancho del país. Es mejor la violencia de cualquier transformación radical que la paz de los cementerios, como proclama Flores Magón, pues

> ...por horrible que sea la guerra, no sobrepasa en horror a la paz. La paz tiene sus víctimas, la paz es sombría... la miseria, causada por los gobiernos cuyo único propósito es ser guardián del Capital... es más horrible que la guerra, y causa más estragos que ella, por ello es menos espantoso morir derramando la propia sangre para conseguir la

[29] Ricardo Flores Magón, "El horror a la revolución", en periódico *Regeneración*, 17 de diciembre de 1910 (*ref.* en Flores Magón, *La Revolución Mexicana*, México, Grijalbo, 1970, p. 55).

[30] No quisiera dejar de anotar que luego de leer el ensayo de Xavier Rodríguez Ledezma, los nexos que desde la perspectiva de la "modernidad" normalmente se atribuyen entre zapatismo y anarquismo, ya no me resultan tan claros sobre todo en cuanto al antiautoritarismo y su opción por la violencia. Desde dicha perspectiva se ha criticado al zapatismo por renunciar al poder, después de haberlo tenido luego de derrotar a los constitucionalistas, pero dice Rodríguez Ledezma que dicha actitud es perfectamente explicable desde la lógica particular de la experiencia de los pueblos zapatistas, una experiencia que sólo puede ser entendida desde su propia 'historicidad' (Rodríguez Ledezma, "Zapata o la modernidad. La falaz disyuntiva histórica", en *La Jornada semanal*, núm. 226, México, 10 de octubre, 1993, pp. 21-26).

[31] Dice Octavio Paz que "la poesía lírica canta pasiones y experiencias irreductibles al análisis y que constituyen un gasto y un derroche. Exaltar el amor entraña una provocación, un desafío al mundo moderno, pues es algo que escapa al análisis y que constituye una excepción inclasificable..." (Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1982, p. 232).

libertad y el bienestar que ésta sea aplastada por los tiranos y explotadores.[32]

La guerra implica ruptura de la rutina, de la inercia y la alienación. Resulta ser una forma de beneficiar no sólo el cuerpo sino el espíritu. Es una manera de regresar a un etapa de la sociedad, donde el hombre está más cerca de la Naturaleza.

> Los trabajos se suspenden por el estado de guerra; los trabajadores cambian el malsano género de vida de la fábrica, del taller o de la mina, por la vida sana al aire libre, comiendo carne en abundancia, haciendo saludable ejercicio, y, sobre todo, teniendo reanimado el espíritu con la esperanza de cambiar de condición, o simplemente satisfechos de levantar el rostro y de sentirse libres enfrente de sus amos espantados.[33]

Una muerte digna es mejor para los jóvenes Moncada que una vida vergonzosa, pues más vale morir peleando que vivir como sanguijuelas prendidas a la comodidad familiar, a la pasividad doméstica en la cual se concretiza día con día una idea del pasado y del presente que resulta ya anacrónica, insoportable. Esta idea es una especie de réplica en un diálogo transhistórico e implícito con el anarquismo mexicano de principios de siglo, que reza: Es mejor morir atravesado por una bala defendiendo su derecho y el bienestar de sus hermanos, que perecer aplastado, como un gusano.[34] O, como se dice en Ixtepec donde una vez más la violencia ha cobrado como víctimas a Felipe y a Julia: "¡Qué vida, mejor se acabara!". (149)

En el trasfondo de tal exaltación cancioneril parece predominar cierto fatalismo (ya no hay nada que perder) que conduce al radicalismo (cambiar todo o perecer). No obstante –como señala Rousseau en el *Discurso*– hay la conciencia de que el derrocar al tirano no implica que los hombres estén totalmente salvados de la tiranía, ni que el destruir el estado de cosas anterior garantice un nuevo orden.

[32] R. F. Magón, "El horror..." *op. cit.*, pp. 56 y 57.
[33] *Ibidem*, p. 58.
[34] *Ibidem*, p. 59.

EL ESBOZO DE UNA UTOPÍA "POSIBLE": LA MEMORIA PROFUNDA DE LA COLECTIVIDAD. (LA COMUNA DE MORELOS)

En *Los recuerdos*, no hay propuestas sobre un tipo de sociedad que venga a sustituir a la actual, no está dibujado el entorno de un "nuevo país",[35] sino se alude a un lugar y a una forma de vivir que está en ninguna parte y cuyos contornos es imposible dibujar del todo, aunque aquí y allá vislumbremos chispazos y reflejos.

Pero hay una memoria profunda, ancestral que es la del Yo colectivo, la del Nosotros, complejo y heterodoxo, que subyace en cada individuo. Es una memoria que pretende ser abarcadora y trascendente, pero también diferenciadora y detallista, que puede captar la variedad y heterogeneidad del mundo, los colores, matices y relieves de la realidad, y que se aleja de la mirada de corto alcance del individuo oprimido. Y es que, lo que se ve de muy lejos o de muy cerca y que se nos presenta como real es lo verdaderamente irreal pues, como diría Bretón, lo real está en otra parte, todo es cuestión de querer verlo, de querer descubrirlo.

> La vida en aquellos días se empañaba y nadie vivía sino a través del general y su querida. Habíamos renunciado a la ilusión.
> ¿Dónde quedaba mi cielo siempre cambiante en sus colores y sus nubes? ¿Dónde el esplendor del valle amarillo como un topacio? Nadie se preocupaba de mirar al sol que caía envuelto en llamaradas naranjas detrás de los montes azules. Se hablaba del calor como de una maldición y se olvidaba que la belleza del aire incendiado proyectaba los rostros y los árboles humeantes en un espejo purísimo y profundo... En cambio, yo me veía como joya... Todo mi esplendor caía en la ignorancia, en un no querer mirarme, en un olvido voluntario. Y

[35] "...la situación revolucionaria que sobreviene al final de la historia no provoca ningún cambio decisivo. Es vana: no inaugura más que una inmovilidad en el mal, diametralmente opuesta a la inmovilidad que caracterizaba el estado de naturaleza. La revolución contra el déspota no instaura una nueva justicia; habiendo perdido la igualdad en la independencia natural, el hombre conoce ahora la igualdad en la libertad civil (de la que se tratará en el *Contrato Social*)". No se espera otra cosa que "breves y frecuentes revoluciones; es decir, un estado de anarquía permanente. La humanidad en el último grado de su decadencia moral es incapaz de escapar al desorden de la violencia. Asistimos a un final de la historia, pero a un final caótico: en adelante el mal será irremediable..."(Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparencia y el obstáculo*, Madrid, Taurus, 1983, p. 43).

mientras tanto mi belleza ilusoria y cambiante se consumía y renacía como una salamandra en mitad de las llamas... (116-117)

Esta memoria, o mirada poética cae sobre el mundo violentado como un gran manto y rescata lo maravilloso, esto es, la belleza y la luminosidad insólitas de la realidad aparentemente homogénea, sistemática, unívoca, pero también al revés, de la realidad eternamente variable, atomizada y caótica. La mirada poética se instituiría así, en una forma eficaz de establecer un contraste y un equilibro entre ambas dimensiones de la realidad.

Por el contrario, la memoria prosaica, se ufana por registrar el lado "real y concreto" de la vida material, pero está aplastada por la contundencia del mundo exterior del que no percibe esa realidad "otra", inherente a todos los seres y a todas las cosas. Es necesario recuperar los ojos de la memoria y mirar el mundo como lo hacen los niños y los locos, para salvarse de ser como esos adultos de Ixtepec, ese grupo de autómatas que "están" sin ser, sin vivir.

En Ixtepec, proliferan obsesivamente los deseos de libertad, como reacción a la larga experiencia de guerras e intervenciones militares, de las cuales sólo son rescatables las que explican la fundación del pueblo; por el contrario, son execradas las acciones militares del pasado reciente y de ahora, que impiden el ejercicio de una democracia real.

La novela de Garro sublima –como Rousseau– la vuelta a los orígenes, a la infancia de las sociedades donde los actos violentos eran generadores de cambios profundos. Una sociedad donde se suponía que nadie mandaría para tener el poder, que la guía de un verdadero héroe o de un ciudadano sabio y virtuoso, intermediario entre Dios y los hombres, tendría como fundamento el de orientar los destinos colectivos y garantizar el bienestar común, como en las sociedades primitivas.[36] Se trataría de alguien que con sus acciones públicas

[36] Me refiero a aquel momento histórico que ubica el *Contrato Social* de Rousseau –según Starobinski–, como el "comienzo de la vida social", en el momento en que sale del estado de naturaleza y en el cual, dice, "se habla de la destrucción de una sociedad imperfecta a fin de establecer la libertad igualitaria. De este modo, Rousseau evita el problema práctico del tránsito de una sociedad previa a la sociedad perfectamente justa (...) Inmediatamente, sin pasar por etapas intermedias, nos lleva a acceder a la decisión que funda el reino de la voluntad general y de la ley razonable. Esta decisión tiene un carácter inaugural, pero no revolucionario (...) El pacto social no se realiza en la línea de evolución descrita por el segundo *Discurso*, sino en otra dimensión, puramente normativa y situada fuera del tiempo histórico. Se vuelve a empezar desde el comienzo legítimo, ex nihilo, sin plantearse la cuestión de las condiciones de la realización del ideal político. La historia, que vuelve a empezar de nuevo de esta manera, se inicia con la alienación de la voluntad de todos en las manos de todos, en lugar de comenzar por la afirmación posesiva: 'esto es mío'. Esta sociedad escaparía así inicialmente a la desgracia histórica que, por un encadenamiento necesario y fatal, ha condenado a la humanidad real a perderse y a corromperse irreversiblemente. Constituye el modelo ideal en cuyo nombre resulta imposible emitir un juicio contra la sociedad corrompida..." (*ibidem*, pp. 43-44).

ganaría el reconocimiento general, y quien estaría por encima de la mezquindad y las ambiciones de poder y riqueza personales; alguien cuyas actitudes escaparían y estarían por encima de la ley de la oferta y la demanda.

El hecho de que el hombre no estuviera sometido a un poder como el que emana del Estado moderno, implicaría una liberación en todos los órdenes, que le daría acceso a una percepción del mundo más abierta y estimulante, más "natural". La imaginación, las sensaciones y los sentimientos, las pulsiones naturales de hombres y mujeres no estarían mediatizadas por las convenciones morales ni por los intereses materiales que los han corrompido, ni por la coacción o la violencia, sino por el contrario, estarían totalmente potenciadas.

Todo esa serie de paisajes, ambientes y situaciones que, a pesar de su situación, se les revelan en breves chispazos a los personajes y al narrador de *Los recuerdos* como una realidad alternativa, no están desprovistos de ese tono elegiaco, de esa añoranza por un pasado que –diría Rousseau– no es otra cosa sino la "naturaleza perdida" y la pesada culpa que de ello resulta. Los ixtepecanos sólo han recibido las órdenes "superiores" sin chistar. Quizá por esto en el pueblo, el Presidente de la República es un loco (Juan Cariño), alquien sin fuero, sin poder, aunque sí se haya ganado la admiración general: cuidadoso, vigila calle a calle, está pendiente de los sucesos y actúa en consecuencia; no necesita recibir los beneficios del poder y del dinero para cumplir con su deber. Movido por un afán de justicia y de belleza, antisolemne, sincero, bondadoso y solidario, Juan Cariño es una personalidad antagónica a la del hombre poderoso, ambicioso y cruel que caracteriza a los políticos, pero también al hombre disminuido y medroso.

La novela retoma de ciertas interpretaciones históricas la idea de que el zapatismo representa de algún modo un orden económico y social más justo para los más pobres y marginados. En el nivel de las sensaciones, donde se mueve la memoria ixtepecana, la presencia intermitente del espíritu zapatista es el acecho constante de una posibilidad doble: la esperanza de romper con un orden nefasto y, por otra parte, la cristalización de la utopía: una sociedad hecha por los hombres para bienestar de los hombres; el sueño de una sociedad construida por lazos de solidaridad y de responsabilidad colectivas, pero de respeto inquebrantable a la individualidad, esto es, donde las acciones comunitarias tengan sus bases en la libertad y la felicidad de cada individuo.

Esta imagen de una sociedad o micromundo utópico esbozada en la novela guarda, en cierto sentido, relación con experiencias democratizadoras como la de la Comuna de Morelos, que significó una puesta en práctica del sueño zapatista[37] pues representaba un nuevo orden, una respuesta contra la modernidad, una alternativa al poder absoluto del Estado,[38] y tenía relación con cierta idea de una sociedad "igualitaria" que proponía el comunismo.[39] En la novela se

[37] Nos referimos a lo que llama Adolfo Gilly la "Comuna de Morelos" la experiencia de autogobierno campesino de los pueblos de Morelos y que Salvador Rueda describe como "reinvensión de la geografía": "la utopía zapatista nació aparejada a su espacio y a la necesidad ineludible de controlarlo: se ubicaba físicamente en los territorios arrebatados a los gobiernos estatal y federal (...). La imagen del mundo se trastocó. Las fronteras impuestas por la división política-administrativa del territorio nacional a los estados del centro-sur, se transformaron: el área controlada por los zapatistas se convirtió en zona liberada (...) La geografía original de los pueblos se recuperaba, con los terrenos que habían pertenecido a los pueblos y que se restituían a sus dueños anteriores, y con las tierras 'nacionalizadas' a los enemigos de la revolución (...) El ordenamiento político del espacio pueblerino tuvo como finalidad la defensa de la cotidianeidad: ordenar las relaciones económicas y sociales que les permitieran continuar con su libertad (...) El centro del orden vertical era el municipio; hacia arriba se proyectaban los distritos y los gobiernos estatal y federal, y hacia abajo la libertad de los hombres, de sus cuerpos y de sus mentes. De este modo, los zapatistas se asumieron como la semilla de una nueva nación, que arrebataría los espacios controlados por los gobiernos de viejas ideas, teniendo como punto de partida la organización municipal. (...)" (Salvador Rueda Smithers, "Utopía y organización política del espacio. Concepciones zapatistas del orden" en *Apuntes*, versión mecanografiada, México, INAH, s/f, 20-23; Gilly, "La comuna de...", *op. cit.*

[38] Gilly, "La comuna de..." *op. cit.*, p. 17.

[39] Adolfo Gilly dice que el zapatismo es un movimiento empíricamente anticapitalista. Señala que la fuerza real de dicho movimiento, su capacidad de resistencia –desde la Conquista– contra el despojo de tierras primero, y luego contra la explotación de los terratenientes, proviene del constante fortalecimiento de los "pueblos" como organización originaria,

alude sutilmente a la idea de una especie de "comunismo primitivo", en el que las relaciones humanas no se rijan por el dinero, ni por la fuerza de las armas como ocurría en las haciendas. Hay implícita una voz que a lo largo de la novela parecería proclamar para el pueblo ixtepecano la libertad y el poder de decisión sobre su destino, lo cual integraría también el ingrediente anarquista y anticapitalista. En *Los recuerdos*, hay fundamentalmente una reacción inmediata al pesimismo y a la decadencia, que obedece a las necesidades de sobrevivir a la amenaza continua de disolución. Los deseos y los recuerdos de los personajes parecen apuntar a la posibilidad, a la alternativa imaginaria, de acceder a otro modo de vida, de cuyos componentes es posible vislumbrar sólo algunos avances.

como antiguo órgano democrático de los campesinos comunitarios donde por cientos de años se deliberaba y decidía sobre los problemas locales. También apunta que la vieja organización comunal, los pueblos, todavía vivos como centros de vida comunal de los campesinos, en su resistencia de siglos al avance de las haciendas, fueron el organismo autónomo con que los surianos entraron y se sumaron a la Revolución. (Gilly, "La guerra de clases en la Revolución Mexicana. Revolución permanente y auto-organización de las masas", *Interpretaciones de la... op. cit.*, pp. 30-37).

Capítulo II

Memoria de aguas profundas

REGRESO A LA TIERRA: CONSERVADURISMO Y UTOPÍA

Los celos regionales y locales, los mitos sobre la superioridad o inferioridad de los distintos "Méxicos chiquitos" que conforman el mapa de la República, son mostrados en *Los recuerdos* como una verdad irrefutable, pero sobre todo en su lado absurdo. A pesar de que las familias ixtepecanas son en general antizapatistas o por lo menos antipopulistas, no pueden sobreponerse al impacto que les causan la derrota y el abandono de los campesinos que, por igual, son zapatistas y cristeros, mestizos e indios, revolucionarios y conservadores.

Y es que para las comunidades tradicionales como la de Ixtepec el acceso a la Modernidad ha significado una destrucción absoluta. La organización económica y social del pasado colonial y que ellos añoran ha desaparecido bajo la emergencia de otras formas económicas. El régimen de posesión absoluta y de explotación de minas y de tierras de la época de sus padres y abuelos ha sido sustituido por el total despojo a manos de los nuevos latifundistas encarnados por Rodolfo Goríbar. Por otra parte, los valores, costumbres y hábitos también han sido modificados por el avance del "progreso", por eso se quejan de la "falta de respeto" con que son tratados. Y es que los militares bárbaros y esos "indios alzados" no consideran sus an-

tecedentes, la grandiosidad y lustre de sus apellidos, de su pasado dorado.

Aunque pareciera que desde siglos nada ha cambiado en la vida cotidiana, lo cierto es que el fasto y el lujo de los antiguos dueños de minas y tierras ya no existe; ya no hay una clara división jerárquica entre clases y grupos sociales, sino una lucha de resistencia para evitar subirse al tren del "progreso", de una "modernidad" que ha traido consigo el porfirismo y luego la Revolución, destruyendo el valor épico de las tradiciones, de las prácticas cotidianas.

Es por ello que si bien en el discurso rechazan a los indios y zapatistas, se suman a su sentir en cuanto al deseo de permanecer viviendo de la misma manera que lo hicieron sus abuelos y sus padres, pues los habitantes de Ixtepec, al igual que los zapatistas, como señala Womack,

> ...no querían cambiar y..., por eso mismo, hicieron una revolución. Nunca imaginaron un destino tan singular. Lloviera o tronase, llegaran agitadores de fuera o noticias de tierras prometidas fuera de su lugar, lo único que querían era permanecer en sus pueblos y aldeas, puesto que en ellos habían crecido y en ellos, sus antepasados, por centenas de años, vivieron y murieron: en ese diminuto estado de Morelos del centro-sur de México.[1]

Lo que hace coincidir a dos grupos sociales antagónicos en Ixtepec es la pertenencia, real para los indios zapatistas, y simbólica en el caso de los pueblerinos, a la tierra heredada de sus antepasados, y la negativa a las transformaciones como un anhelo de conservación de una vida tranquila en el mismo lugar; pero sobre todo, la necesidad apremiante de preservar su existencia y su sentido de identidad.

[1] Hacia principios de este siglo, poderosos empresarios que habitaban en las ciudades, creyeron necesario echar a los campesinos con el fin de progresar ellos mismos. Entre los hombres de empresa y los campesinos fue cobrando forma un vívido conflicto –dice Womack–. "No sólo en Morelos, sino a todo lo ancho de México, los hombres de empresa pensaron que podrían mantener su nivel de ganancia o el vigor de la nación sin efectuar cambios fundamentales en el país. Pero, dondequiera que se intentaba cambiar los fundamentos, los campesinos protestaban, pues su única forma de superviviencia conocida era trabajar la tierra de sus padres", (John Womack, Jr. "Prefacio", *Zapata y la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI/SEP, 1985, p. XI).

Al igual que los zapatistas que lo único que quieren es "su tierra",[2] los ixtepecanos execran de la modernidad y del progreso porque los desarraiga aún más de ese terruño simbólico que representa el tiempo, ahora destruido, de un Ixtepec imaginario que quisieran restituir. La tan celebrada "Modernidad" diluye el misterio y la magia de la infancia, diluye las pasiones, los sueños, los deseos primigenios, todo aquello que es considerado como intuitivo e "irracional" y que, desde la perspectiva ixtepecana, constituye la 'humanidad' de los individuos.

Los pobladores del actual Ixtepec se sienten desarraigados de una tierra de la que prácticamente los han despojado, que no existe ya ni como símbolo de riqueza y mucho menos como principio de identidad. Al igual que para quienes emigran de sus lugares de origen a la gran ciudad, y quienes han dejado la vida de "aquí abajo", la tierra ha dejado de existir o quizá nunca ha existido, quizá la tierra sea sólo esa metáfora traida a cuento por la memoria.

> Tetela estaba en la Sierra a sólo cuatro horas de caballo de Ixtepec y sin embargo, la distancia en el tiempo era enorme. Tetela pertenecía al pasado, estaba abandonada. De ella sólo quedaba el prestigio dorado de su nombre vibrando en la memoria como una sonaja y algunos palacios incendiados. Durante la Revolución, los dueños de los minerales desaparecieron y los habitantes pobrísimos desertaron de las bocas de las minas. (24)

Los que forman la 'Sociedad' de Ixtepec pertenecen a una generación que está a caballo entre los antiguos dueños y explotadores de las minas, de las tierras, y el nuevo tipo de terratenientes acuñados por la Revolución; esto es, ya no pertenecen realmente a la vie-

[2] En el interesante ensayo de Xavier Rodríguez Ledezma, se señala que, desde la perspectiva de "la modernidad", la lucha del Caudillo del Sur resultaba no sólo incomprensible sino irracional. La lógica que animaba a los campesinos zapatistas era una muy distinta: "Al ejército del sur no le interesaba el poder por el poder mismo, les interesaba la tierra, no querían la silla ni mucho menos sentarse en ella para ser fotografiados, querían la tierra para nacer en ella, vivir en ella, trabajarla y ser enterrados en ella, ahí a donde ellos pertenecían (...) Al zapatismo hay que entenderlo en su propia historicidad, para los campesinos el problema era (y es) simple y llano 'los ingenios avanzaban destruyendo todo'. Y ellos no querían que su mundo, su tierra, fuera destruida, por ella lucharon y por ella dieron la vida, no por la silla presidencial" (Rodríguez Ledezma, "Zapata o la..." *op. cit.*, p. 24).

ja clase porfirista y de antes del porfirismo, pero tampoco a la nueva burguesía en el poder. Tampoco parecen haber estado luchando para defender "sus valores" y principios como sucede con los zapatistas.

Estos grandes propietarios venidos a menos están atrapados en un presente que los humilla: "viven" entre la añoranza del pasado y la nostalgia de un futuro, sumidos en esos 'recuerdos del porvenir' que se convierten en la búsqueda de un virtual sujeto histórico que los incluya. Sus aspiraciones y expectativas vienen a representar de algún modo la ambigüedad que caracteriza a las clases medias que, al avanzar el siglo, venían proliferando en el país.

Quizá eso explique su comportamiento de 'exiliados', de quienes "lejos de la patria", de la tierra o patria ideal que añoran pero a la que intuyen que no pueden regresar, y la cual –en caso afirmativo– tampoco los resarciría del todo. Por otra parte, resulta imposible una adaptación, una integración real a la 'tierra nueva' que representa el nuevo orden. La experiencia de Vacío que esta situación produce los lleva a sentirse suspendidos, flotando a la deriva en una especie de ingravidez; de ahí que quizá resulte explicable la ambivalencia de sus sensaciones y sentimientos, su proclividad a la ensoñación. El aire nebuloso del ensueño por donde vaga y flota su existencia, parece ser lo real y la necesaria contraparte de la aridez, de la esterilidad mortecina, la "irrealidad" de esa tierra de panteón que con el viento cambia de lugar.

> Y mientras tanto, por mis cielos altos y azules, sin asomo de nubes, seguían haciendo círculos cada vez más cerrados las grandes bandadas de zopilotes que vigilaban a los ahorcados de las trancas de Cocula. (100)

Es el desarraigo, el exilio, ese vivir "suspendidos" en el aire, que proviene de vivir "enmedio", lo que promueve la obsesión por la tierra, por un arraigo imaginario. Pero a diferencia de los zapatistas (los agraristas), para los cuales su vida real y simbólicamente depende de su estrecha relación con la tierra, para los ixtepecanos esa tierra ausente ha sido sustituida por el deseo de una tierra utópica, vasta, fértil e iluminada, poblada de seres "encantados" como los de los viejos

cuentos y leyendas. Por ello imaginan que Julia Andrade, la "más querida de Ixtepec" y Felipe Hurtado –el extranjero–, más que fusilados por el general Rosas, han 'desaparecido' para reaparecer como si fuesen personajes de un cuento de hadas.

> Un arriero entró al pueblo. Contó que en el campo ya estaba amaneciendo y al llegar a las trancas de Cocula se topó con la noche cerrada. Se asustó al ver que sólo en Ixtepec seguía la noche. Nos dijo que es más negra rodeada por la mañana. En su miedo no sabía si cruzar aquella frontera de luz y sombra. Estaba dudando cuando vio pasar a un jinete llevando en sus brazos a una mujer vestida de color de rosa. Él iba de oscuro. Con un brazo detenía a la joven y con el otro llevaba las riendas del caballo. La mujer se iba riendo. El arriero les dio los buenos días.
>
> –¡Buenas noches! –gritó Julia.
>
> Supimos que era ella por las señas del traje rosa, la risa y las cuentas de oro que llevaba enroscadas al cuello. Iban al galope.
>
> Al salir de la noche se perdieron por el camino de Cocula, en el resplandor de la luz rosada del amanecer. El arriero entró al pueblo y nos contó cómo todo Ixtepec dormía redondo y negro con las figuras inmóviles en las calles y en los balcones. (145)

La experiencia histórica que deviene en la construcción de imágenes-modelo, en pautas a través de las cuales se juzga y se jerarquizan los hechos del presente, es referida no tanto para juzgar si es verdadero o falso tal o cual hecho, no tanto para señalar la buena o la mala conducta de una persona en el pasado, sino fundamentalmente para mostrar la ambigüedad inherente a todos los eventos y al comportamiento humano, sobre todo ante las exigencias del "aquí y ahora".

La "tradición" es algo borroso para estos mestizos, pues aunque se aferren a ciertos valores o formas de ser, su "cultura" es un misterioso potaje donde todo ha sufrido una tremenda metamorfosis, donde muchas cosas se han deslavado o han sido desplazadas por otras, adquiriendo una nueva jerarquía, una significación distinta. Por lo que ante el discurso precedente, su actitud es de burla, de ironía o de abierta crítica. Muchas explicaciones a través de una voz en apariencia neutra pueden resultar absolutamente tendenciosas, en tanto representan una postura política e histórica.

El Yo-memoria de Ixtepec habla de la tarea nefasta de los pistoleros o "guardias blancas" que Rodolfito Goríbar trae siempre consigo para despojar de tierras a los agraristas. A esa tarea y a esa "nueva clase" surgida del maridaje entre Revolución y Porfirismo –comenta la voz contundente de la conciencia–, los generales le llaman "Hacer patria" y los porfiristas "Justicia Divina".

Sin embargo, el cambio de nombre de un hecho o gesto, no implica cambio de esencia pues, a pesar de las variantes de su representación y que conservadores y revolucionarios lo justifiquen respondiendo a sus intereses, el acto de "asesinar" sigue siendo eso: "asesinar".

Por otro lado, ¿cómo explicar, la silenciosa complicidad de los ixtepecanos ante la crueldad de Goríbar con los indios agraristas, e incluso, el deseo de estar del lado del hombre fuerte (Rosas) que es su propio verdugo, compartiendo su poder como en un momento señala Tomás Segovia y, sin embargo, censurar permanentemente la violencia y la prepotencia de los militares? Desde otro ángulo, ¿cómo entender que por un lado los ixtepecanos quieran acceder a "formas civilizadas" de convivencia y, al mismo tiempo, pretendan retornar al pasado donde paradójicamente junto a cierta inocencia, a cierto espíritu comunitario estén también la irracionalidad, y otras manifestaciones premodernas? Parece que las respuestas se encuentran en la naturaleza humana –vista bajo un sesgo irónico– a la luz de sus contradicciones; pero también en las experiencias de los individuos en un lugar y un tiempo concretos.

Durante otra de tantas tertulias, se comenta que nuevos indios agraristas "cuelgan de los mangos", esto da pie para que Isabel Moncada recuerde la historia del castigo cruel e injusto del indio Sebastián (clara alusión al Santo) que Dorotea les había referido cuando ella y sus hermanos eran niños. Luego de escuchar el dramático final –dentro del propio relato–, las palabras de los Moncada niños irrumpen para, trascendiendo las barreras del tiempo, mostrar ya jóvenes, piedad, indignación y vergüenza, frente a la intolerancia e insensibilidad de los adultos pero, sobre todo, su rechazo al autoritarismo cruel de esos "señores feudales" que han sido los señores de Ixtepec, entre los que se encuentran sus padres. Sentimientos que ahora –ya jóvenes– son capaces de expresar con palabras,

en clara contradicción con el pensamiento generalizado de que es necesario un hombre fuerte, una autoridad recia que se encargue de preservar el orden social, aunque para ello se castigue ejemplarmente al infractor.

Luego del interrogatorio que el paternal don Justino le hace al mayordomo Sebastián, y durante el cual éste niega haber robado el dinero de la caja de raya, la narradora del cuento, Dorotea, concluye:

> Y don Justino, ante la terquedad de Sebastián, lo mandó azotar hasta que confesara. Al día siguiente era el santo de Elvira y fuimos a felicitarla. ¿Y qué vimos al llegar a su casa? A Elvira, sin saber qué hacer, pues los criados se le habían fugado por la muerte de Sebastián. ¡Miren nada más a este indio terco cómo quedo! Y nos llevó al corral para que viéramos el cuerpo de Sebastián tirado entre las piedras, esperando la llegada de los familiares para darle sepultura.
> –¡Pobre Sebastián! –habían gritado los niños asustados con la historia de Dorotea.
> –¿Ven a dónde conduce la mentira? A colmar la paciencia de los justos. Doña Elvira había olvidado a Sebastián y ahora compadecía a los indios colgados por Francisco Rosas.
> –Es natural que ahora cuelguen ellos, si antes colgaron ustedes –contestó Nicolás.
> –¡Por Dios, Nico, no vamos a empezar otra vez! –exclamó el doctor con impaciencia... (102-103)

El "futuro de México" recae sobre las nuevas generaciones, sobre los jóvenes y niños, aunque en Ixtepec, pueblo envejecido, los niños parecen haber sido borrados del mapa. Es interesante observar cómo en las novelas de Garro a diferencia de sus piezas de teatro y de sus cuentos, no hay personajes que sean niños aunque aparezcan algunos que actúen como tales. Ixtepec está poblado por un puñado de jóvenes y por adultos, la mayoría viejos. En *Los recuerdos*, los niños Moncada, el Martín niño y su hermanita muerta, son personajes del pasado que se evoca, o del sueño. Como los indios, su presencia es simbólica. La ausencia de niños en un pueblo como Ixtepec habla de la decadencia de una sociedad que no se renueva constantemente, y quizá en parte explicaría la sensación de acabamiento, de falta de futuro que tienen los pueblerinos. Son los más jóvenes (Nicolás, Juan, Isabel, Felipe Hurtado) los más rebeldes a

las convenciones, a los prejuicios, a la idea de una sociedad cuyo objetivo es conquistar a toda costa el "deseado progreso".

Sólo un joven que no tiene compromisos contraídos puede percatarse de la doble moral que la institución familiar pretende endilgarles y denunciar sus mentiras, su hipocresía. La manera irreflexiva y reactiva de los jóvenes que interrumpen sin previo aviso en el mundo cerrado en el cual las ideas y los actos parecieran encaminarse a un mismo fin (alcanzar la "Modernidad"), les ofrece la prerrogativa de un cambio; un cambio que garantice la permanencia de un ideal y a un tiempo permita acceder a un mundo de novedades conjurando el terror que implica toda aventura.

Pero, la idea positivista del futuro como un logro del progreso del hombre y la sociedad, la exaltación de la razón sobre las pasiones y las reacciones, son –no obstante las críticas– interpretadas por los adultos de manera idéntica como lo haría el discurso optimista de los políticos en turno. Aquí en Ixtepec, cuando un joven como Nicolás Moncada hace una crítica al estado de cosas, una voz autorizada –la de algún adulto– se alza para afirmar que, no obstante lo que pasa, hay futuro, pues "–Somos un pueblo joven, en plena ebullición, y todo esto es pasajero..." (103), discurso que resulta ser una ironía y hasta un sarcasmo.

EL MITO DE ZAPATA EN EL IMAGINARIO COLECTIVO DE IXTEPEC

En *Los recuerdos* se hace continuamente alusión a ciertos relatos del pasado que forman parte de los "mitos de origen" de la comunidad: la "Edad de Oro" de Ixtepec, que se caracterizaría, en oposición a la realidad actual, por un gran dinamismo, brillantez, libertad, pasión, por la impronta de la naturaleza humana, y por hechos gloriosos: los que relata *La Iliada* y *La Odisea*, pero también los del mito del origen de los Dioses y del mundo de la tradición prehispánica (El *Popol-Vuh* y otros libros sagrados). Detrás de tal añoranza, hay una búsqueda de aquello que ha quedado como huella imborrable en el espíritu y en la memoria profunda de los mexicanos, lo que es posible conocer a través de las imágenes, las cuales, no obstante, el paso

del tiempo, hablan del sentido profundo que un pueblo o un grupo tiene de una época de su vida. Esta búsqueda, paradójicamente, no tiene que ver con el avance de la conciencia sino con el 'despertar en el sueño de los hombres', en la recuperación de las sensaciones primarias por las cuales se tiene acceso al "alma poética" de las cosas.

Una de estas presencias es sin duda la de Emiliano Zapata, cuyo mito ha penetrado las páginas de la historia oficial. Es un caso extraordinario en que el mito se convierte en historia. Zapata es, en los pueblos zapatistas, una figura símbolo, un héroe cultural pues era jefe, padre, protector, juez. Si bien el individuo, la persona de Zapata no está referida directamente en la novela, están captadas y utilizadas simbólicamente las actitudes, creencias y reacciones colectivas que han generado y conservado el mito. Sobre todo la creencia generalizada de que el Caudillo habrá de regresar para enderezar y completar la Revolución. Al respecto, Salvador Rueda, cuando estudia el mito de Zapata, habla del impacto de las acciones del caudillo durante la Revolución:

> Nada continuaba sin transformación; el porfiriato era un tiempo liquidado por la presencia del Caudillo-símbolo de la revolución: era el inicio de una época nueva. La persona del jefe Zapata cambiaba los entornos de las haciendas y de las poblaciones. El carácter sumiso ante lo imponente de los trapiches modernos y de los capataces de las haciendas cañeras se convirtió, desde 1911, en actitud rebelde y pragmática de los cuarteles generales. En ese lugar durmió Zapata; por esta calle pasó con su caballo, se recuerda. Y es que, además del prestigio que se le atribuyó antes del movimiento –un predestinado que se comprometió con su padre a recuperar las tierras que se le despojaban–, la fama de Zapata creció y se enriqueció durante los nueve años de lucha.[3]

La personalidad y atributos de Zapata lo convirtireron en un "héroe cultural" y en un ser mítico:

> En gran parte, sus características personales fueron adquiriendo rasgos particulares, mezcla de fantasía popular y de los atributos de los

[3] Rueda Smithers, "Emiliano Zapata: los signos de un caudillo, biografía de un símbolo", en *Apuntes*, versión mecanografiada, México, INAH, s/f, p. 9.

hombres-dioses prehispánicos, aunque sin perder su sabor de la cotidianeidad rural de principios de siglo. Al igual que muchos de sus seguidores, Zapata era centro de explicaciones que destacaban una personalidad poco común; así, por ejemplo, se le atribuyeron pactos con el diablo, poseedor de secretos inaccesibles al común de la gente –como el de saber la ubicación de tesoros fabulosos– al mismo tiempo que participaba de los elementos propios de los "héroes culturales" –luchador de la tierra, inventor de la libertad campesina, poseedor de un "doble" que se sacrificaría por él, etc.[4]

Sus gestos, su gusto al vestir, etcétera, construyeron un espacio simbólico que alimentó el imaginario local y con ello la significación histórica de su "presencia", aún después de muerto.

> Todo lo que usaba y cómo lo usaba tenían una explicación de identidad personal y de uso diario: el gazné de color claro, el medallón de oro en el pecho, la báscula romana en la bolsa del chaquetín, los arreos charros, los galones plateados en el sombrero y los adornos del pantalón, los múltiples anillos, los caballos finos [...] Hay quien afirma que su prestigio de "macho" motivaba gran parte de sus actitudes: de acuerdo a la situación, a la mujer, a la comida o al lugar donde dormiría, seguía maneras, protocolos y vestido apropiados. Así, por ejemplo, una anciana de Coahuixtla narraba que todas las muchachas "se querían ir con él" [...] Lo cierto es que, en la memoria de los campesinos, a Zapata se le tiene como un hombre que extendió su prestigio al espacio que lo envolvió: los lugares fueron –y son– importantes porque Zapata estuvo en ellos. El hombre y sus actitudes se volvieron simbólicos: eso se recuerda y se venera en Morelos y zonas cercanas, no las estatuas conmemorativas.[5]

Sin duda, en la novela se da cabida, en algunos aspectos, a esta tradición oral que hace permanecer vivo el mito popular de Zapata a lo largo de los años y de los sexenios. La novela más que decir, se preocupa por "escuchar" el rumor; esas voces y ecos que pululan libremente de boca en boca sin traba alguna y que, en tanto manifestaciones de los diversos micromundos y las microvisiones, forman

[4] *Ibidem*, 9-10.
[5] *Idem*.

la memoria colectiva oral; esa memoria que aún sin estar fijada por la escritura y debido al margen de creatividad que ello comporta, se mantiene por un largo período de tiempo.[6] Si en la historia escrita y oficial son soslayadas estas voces y sus ecos, en la crónica popular, en las canciones, en los refranes, en los recuerdos personales, en las novelas, son oídas y repetidas en voz alta.

Pero habría que aclarar que dicha tradición oral que forma parte del discurso social que llegó a Elena Garro y que luego pasó a formar parte de *Los recuerdos del porvenir*, ha sufrido innumerables transformaciones, aunque manteniéndose casi intacta en ciertos aspectos. Cuando la autora escribe la novela, la figura del Caudillo del Sur había sido despojada, radical y absolutamente, de su negatividad,[7] o de cualquier sospecha de ella. Zapata era ya y es considerado "para

[6] "En las sociedades ágrafas la memoria colectiva parece organizarse en torno a tres grandes polos de interés: la identidad colectiva del grupo, que se funda sobre ciertos mitos y, más precisamente, sobre ciertos mitos de origen; el prestigio de la familia dominante, que se expresa en las genealogías; y el saber técnico, que se transmite a través de fórmulas prácticas fuertemente impregnadas de magia religiosa" (Le Goff, *El orden de la memoria... op. cit.*, 139). También tiene que ver con la idea de Braudel de "la larga duración". La larga duración no es forzosamente un largo período cronológico, es esa parte de la historia, la de las estructuras, que evoluciona y cambia más lentamente. La larga duración es un ritmo lento, se la puede descubrir y observar en un espacio de tiempo relativamente corto, pero por debajo de la historia de los acontecimientos y de la coyuntura a mediano plazo (Fernand Braudel, *Escritos sobre historia*, México, FCE, (Obras de Historia), 1991, pp. 13-15.

[7] Salvador Rueda en su magnífico estudio sobre el mito zapatista, llama la atención sobre cómo se ha ido constituyendo éste a lo largo del siglo XX, sobre todo luego de su muerte en 1919. Haciendo una revisión de los periódicos y la historiografía de la época y de las décadas siguientes, Zapata observa la evolución de la figura del bandolero a la del héroe y del mito. Recién asesinado el Caudillo del Sur, la prensa rebelde hablaba de una grave pérdida del luchador a quien consideran "inconmovible, inmaculado, inquebrantable". Por su parte, la prensa carrancista, se complace por el fin del "errante merodeador" que "llenara de luto tantos hogares", del "destructor de Morelos, el volador de trenes, el sanguinario que bebía en copas de oro, por su idiosincrática cobardía". Para 1920, con el movimiento de Agua Prieta, con la caída de Venustiano Carranza y con la alianza que Obregón establece con los guerrilleros zapatistas en armas –paso clave para la unificación del país alrededor de la Revolución al integrar sus demandas al proyecto revolucionario nacional–, la muerte de Zapata se convierte en "martirio del héroe". Dice Rueda que con ello la opinión oficial y la historia oficial desde entonces "Borró el estigma del delincuente bandolero y azote de la civilización, volviéndolo luchador justo e incorruptible, no subversivo. Como contraparte, la muerte de Zapata, para el campesino, sólo vino a redondear el valor que en vida poseía, representaba y legitimaba. Se gestaba la canonización, con la absolución estatal, de un lado, y el orgullo campesino del otro. El mismo Obregón hizo 'suya' la rebeldía zapatista como germen del nuevo Estado, y calificó a Morelos (y a los morelenses) de 'modelo que citamos los gobernantes, cada vez que se necesita un ejemplo, a otros Estados que empiezan a equivocar su misión' " (Rueda, "Emiliano Zapata...", *op. cit.*, pp. 17-25).

siempre" una de las figuras tutelares más sobresalientes no sólo del Panteón de los Héroes, sino de la concepción de una Historia Patria que se ha construido y se construye todos los años, en cada sexenio, y a través de sucesivas generaciones de mexicanos; es representación –como Hidalgo– de la libertad y la justicia, de la equidad y la dignidad humanas. Zapata es un héroe fundador de nuestra cultura política contemporánea y, sobre todo, imagen de una revolución continuada.

En la novela de Garro el reconocimiento de la importancia del mito zapatista tiene, sin embargo, sus matices. No obstante su abierto "antizapatismo" y a pesar de sus intereses y opiniones políticas, los pueblerinos no están exentos de caer presos del influjo del mito de quien representa una etapa épica en la historia ixtepecana, y así son capaces de reconocerlo.

> Recuerdo todavía los caballos cruzando alucinados mis calles y mis plazas, y los gritos aterrados de las mujeres llevadas en vilo por los jinetes. Cuando ellos desaparecieron y las llamas quedaron convertidas en cenizas, las jóvenes hurañas empezaron a salir por los brocales de los pozos, pálidas y enojadas por no haber participado en el desorden. (10)

Junto a esta idea, las voces que se oyen en Ixtepec, quizá por venir de donde vienen, execran del "Atila del Sur", aunque simpatizan con la fidelidad de sus seguidores, pues entienden que "Hay que ser pobre para entender al pobre". (15)

Los comentarios de los pueblerinos, sobre todo, están encaminados a censurar la hipocresía y el oportunismo presentes en el proceso de canonización del revolucionario morelense, por parte del gobierno. Una hipocresía y un oportunismo con que ellos mismos hablan y actúan. Aluden irónicamente al tortuoso proceso por el que tuvo que pasar la figura de Zapata antes de convertirse en Héroe y en Mito oficial.[8] Y no sólo eso, sus reflexiones –en apariencia frívolas– nos revelan la grave contradicción, el grado de inmoralidad que existe en el mismo proceso de oficialización y de mitificación de un hombre.

Zapata era y es venerado sinceramente y con justa razón por indios y campesinos pobres. Pero Zapata fue a un tiempo degradado y luego exaltado como héroe –igual que los ixtepecanos lo hacen– por sus enemigos históricos: terratenientes autoritarios y políticos anticampesinos. Fue también despreciado por criollos y mestizos de la ciudad por el hecho de ser indio y gente del campo, sin "cultura", sin "clase". Pero, en el discurso oficial esto ha sido borrado, al Zapata hombre lo han bañado y acicalado, han ocultado sus defectos y debilidades, pero también sus virtudes; le han quitado la sangre y la voz, han pervertido sus ideas, sus palabras; lo han convertido en una estatua de mármol, en piedra.

> –Nos hubiera ido mejor con Zapata. Cuando menos era del Sur –suspiró doña Matilde.
>
> –¿Con Zapata? –exclamó doña Elvira. Sus amigos se habían vuelto locos esa noche o quizá sólo querían ponerla en ridículo delante del extranjero. Recordó el alivio de todos cuando supieron del asesinato de Emiliano Zapata. Durante muchas noches les pareció oír el ruido de su cuerpo caer en el patio de la Hacienda de Chinameca y pudieron dormir tranquilos.
>
> –Matilde habla como un general del gobierno –dijo Segovia con aire divertido, y pensó en el nuevo idioma oficial en el que las palabras "justicia", "Zapata", "indio" y "agrarismo" servían para facilitar el despojo de tierras y el asesinato de campesinos.
>
> –¡Es verdad! ¿sabes que el gobierno le va a hacer una estatua? –preguntó Elvira con alegría.

[8] Desde la década de los 20's. se empieza a consolidar totalmente la figura de Zapata como héroe y como mito, pues "se comenzaba a construir el panteón de los héroes revolucionarios, que es el momento en el cual se perfilaba al caudillo como abanderado histórico de una política agraria en ciernes". Es, dice Salvador Rueda, cuando "Zapata, héroe trágico, como el Dionisos griego dejó de ser peligroso a la ciudad, cuando se le incorporó a los misterios, al rito oficial. Cambió su figura monstruosa, incontrolable del rebelde real, por la armónica, identificable del héroe plástico. Cambió también su esencia dolorosa de hombre de carne y hueso; se transformó, dentro del ritual, en hombre de naturaleza apacible aunque con un dejo temible de fuerza contenida. Se olvidó al hombre intransigente en favor del mártir ubicable, 'pintable', obra de arte que cabalga en un caballo que vuela sin moverse de su lugar. Y Zapata fue el Atila mientras amenazó a la ciudad; y se hizo héroe cuando la ciudad sometió nuevamente al campo, cuando le ganó la guerra. Se domesticó el peligro al convertirlo en símbolo positivo, constructor de lo que no quería, olvidando su realidad esencial del destructor que desea crear algo distinto. Se purifica al subversivo y se erige al héroe 'frontera' ", *ibid.*, pp. 20-21).

–¡Para que no digan que no son revolucionarios...! ¡no tiene remedio, el mejor indio es el indio muerto! –exclamó el boticario recordando la frase que había guiado a la dictadura porfirista y aplicándola ahora con malicia al uso que se prentendía hacer con el nombre del indio asesinado Emiliano Zapata. Los demás festejaron con carcajadas la sutileza del boticario. (71-72)

Santificada incluso por quienes persiguieron y traicionaron al caudillo, por quienes lo asesinaron, la figura de Zapata ha penetrado en la memoria colectiva de Ixtepec, con una fuerza insospechada, aún en la mente y en el espíritu de sus detractores. Sin embargo –parece mostrarnos la novela–, no pueden borrarse del todo aquellos discursos que condenaban al guerrillero y que recién muerto echaban toneladas de oprobio sobre su figura, tratando de demostrar que se regresaba –gracias a la acción oportuna de Guajardo– a la paz porfiriana. Con ello se muestra el verdadero sentir de los sectores más conservadores, pero también de aquellos que, como el carrancista, representaban la "Revolución triunfante". La actitud de los ixtepecanos es una especie de recordatorio de lo que en realidad sucedía en el interior del pensamiento de los enemigos del zapatismo, ahora un discurso político "oculto", "olvidado", "superado" o sencillamente silenciado.

DE LA HISTORIA AL MITO, DEL MITO A LA NOVELA

La importancia dada al zapatismo en *Los recuerdos* responde, por una parte, a cierto revisionismo histórico, que en épocas distintas se ha ejercido para poner de relieve ciertos hechos y destacar el papel de caudillos populares como Villa y Zapata en la Revolución, tomando en cuenta la visión milenarista y mesiánica que ha permeado la interpretación de sus personalidades y sus acciones. En este sentido la novela, escrita en los 50's, podría insertarse en el diálogo y la discusión ininterrumpidos sobre los eventos trascendentes de nuestra historia, pero integrando en su interpretación elementos que no habían sido considerados, como es el caso del papel que juegan los mitos, como el de Zapata.

El de Emiliano Zapata, es un mito que ha penetrado las páginas de la historia oficial; es un caso extraordinario en que el mito se convierte en historia.

> Emiliano Zapata, "Atila del Sur", semejante por sus crímenes al rey de los Hunos que saqueó a Roma; Zapata, el errante merodeador que desde 1910 conmoviera a la República en las montañas de Morelos y llenara de luto tantos hogares; Emiliano Zapata, superior en sus atentados al Atila legendario; Zapata, el destructor de Morelos, el volador de trenes, el sanguinario que bebía en copas de oro, por su idiosincrática cobardía personal, a quien tantas veces ha matado la crónica periodística, pagó ya su tributo a la Naturaleza, a manos del coronel Jesús Guajardo, en un combate cerca de Chinameca...[9]

Cuando periódicos carrancistas, como *El Demócrata,* hablaban de los objetivos de la lucha zapatista, también se referían a la tranquilidad que se respiraba y a la estupidez de la rebelión zapatista, pues era un reto a la civilización y a la humanidad, a la ley y, por supuesto, al derecho de propiedad. El comportamiento de los carrancistas, como puede verse en el ejemplo, es acremente censurado en la tertulia, pero a través de ella también puede vislumbrarse una autosátira a la hipocresía y al reaccionarismo de los pueblerinos que los hace coincidir con los carrancistas. Pero todavía más, pone en el centro de la discusión el hecho de que hay una discordancia entre las acciones de los hombres y sus palabras; situación que proviene de esa dicotomía esencial que existe entre el ser y el parecer, propia de las sociedades que se levantan en contra del orden natural, como señala Rousseau.[10]

Como podemos observar, la memoria de Ixtepec no habla del Zapata "individuo" como podría esperarse, de su gran carisma, de todas aquellas cualidades que lo han convertido en una leyenda, que lo han transformado en mito: encarnación de Quetzalcóatl que regre-

[9] Salvador Rueda cita el periódico carrancista *El Demócrata* como uno de los que sistemáticamente atacaba a Zapata a quien veía como "símbolo de destrucción" y uno de los medios que se ensañaron con el Caudillo, luego de su muerte. (*El Demócrata* del 11 de abril de 1919, *ref.* en Salvador Rueda, "Emiliano Zapata..." *op. cit.*, p. 18).

[10] Rousseau, *ref.* en Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau... op. cit.*, pp. 34-47.

será a hacer justicia, a reconquistar los antiguos reinos y su poderío, que expulsará para siempre a los usurpadores. Los recuerdos de hombres y mujeres en el pueblo, a la luz de la depresión, la decadencia y el abandono en que viven, nos muestran la paradoja que hay en las expectativas que en el ánimo general despierta la evocación de los zapatistas, esos "guerrilleros" cuya "invasión" es casi una invitación a la alegría y al entusiasmo infantiles. Los hermanos Moncada recuerdan: "...las balaceras de los zapatistas en sus entradas al pueblo...". (32)

Las cualidades del Zapata mítico y sus huestes, su actuación en el panorama ixtepecano, se sintetizan en la impresión profunda de dinamismo, de brillantez épica, de fiesta y vitalidad, que sus incursiones han dejado en la memoria y en la sensibilidad de los pobladores y que al paso de los años se han vuelto legendarias. Y esto es significativo cuando esta percepción se da enmedio de la vida gris que prevalece en el pueblo cercado.

En la memoria colectiva de Ixtepec, la experiencia de la lucha zapatista está viva aún en aquellos que se proclaman sus enemigos. Esto se debe también a la presencia continuada del zapatismo en la región. En Ixtepec, en Tetela y pueblos aledaños, los que un día fueron indios y dueños originarios de las tierras, se hicieron peones de mina y luego, campesinos despojados convertidos en zapatistas durante la Revolución, y Cristeros durante el Callismo.

> Casi todos ellos se habían unido a la rebelión zapatista y después de unos breves años de lucha habían vuelto diezmados e igualmente pobres a ocupar su lugar en el pasado. (25)

La guerrilla zapatista, más allá de cualquier reconocimiento es una "ausencia viva", una "presencia simbólica" que transita libre en la memoria de los ixtepecanos y con mayor intensidad en la de las mujeres. Ese recuerdo aparece ligado a vivencias íntimas y entrañables, a experiencias sensoriales que resultan únicas e insustituibles. Se recuerda a los zapatistas como recordar la infancia feliz, como una edad dorada –a un tiempo lejana y presente–, como recordar las etapas más amables de la vida familiar que, por culpa de la traición y la violencia, parecen haberse perdido.

Lo mismo ocurre con la lucha cristera, que –en la experiencia ixtepecana–, se presenta como continuación del zapatismo. La revolución zapatista y la lucha cristera aparecen como dos momentos de un misma realidad, en una única secuencia temporal, sólo interrumpida por la traición. Ambas luchas se convierten, en la experiencia de los pobladores, en actos de rebeldía, de dignidad y de autoafirmación contra el autoritarismo del poder del gobierno central.[11]

Pero, en Ixtepec –como en la realidad histórica– a pesar de las coincidencias, los antes zapatistas no se pliegan al jacobinismo liberal ni al ateísmo anarquista, sino que asumen –como parte de su naturaleza, de su identidad– sus creencias católicas, un elemento más que hace ver a los revolucionarios del sur y a los cristeros como dos representaciones del mismo espíritu. La novela en varios sentidos y a través de sus observaciones y descripciones del ambiente y de los caracteres, logra matizar las interpretaciones simplistas, muestra las relaciones entre hechos y actores, entre los móviles confesos y los implícitos.

Por otra parte, si en el discurso oficial el Caudillo del Sur y la influencia de sus ideales y sus actos es ya parte de la historia hecha, lápida de granito, estatua de bronce, en el imaginario popular, por el contrario, es algo vivo y actual. Tan es así, que el espíritu de Zapata no muere con su asesinato, sino que es transferido a lo largo de las distintas etapas de la Historia Mexicana, revitalizando la utopía, la esperanza de que es posible transformar la realidad, y más, que es posible inventar otra realidad.

La obsesión que hay dentro de la novela por el zapatismo parece apuntar más que a una etapa histórica y a ciertos acontecimientos, a los intentos por no sucumbir totalmente en las garras de un fatalismo

[11] Como ya hemos señalado en páginas anteriores, hay un nexo entre el zapatismo ixtepecano y ciertos ideales anarquistas. Estas coincidencias no son meras ocurrencias de Elena Garro, sino que tienen sustento histórico. Y es que, según refiere Hart, pueden encontrarse similitudes entre el movimiento zapatista y el levantamiento agrario del anarquista Julio Chávez López en el siglo XIX: además de describir sus programas de tierras en una terminología parecida, coinciden en que en ambos prevalecía el espíritu antigobiernista y antiautoritario, pues no se acepta la autoridad gubernamental exterior (inclusive ninguna, como en el anarquismo) y por ende se aboga por la autonomía de los hombres y los pueblos, se ve al hombre libre como dueño de la tierra libre (Hart, *Los anarquistas mexicanos... op. cit.*).

nihilista o de un escepticismo paralizante. Es una manera de encaminar los intentos de conservar, aunque sea de manera emblemática, un "ideal" de vida material y de vida espiritual sin fracturas; ideal que sigue estando vigente aunque su consecución en la práctica haya fracasado en repetidas ocasiones, de la misma manera que es válida la ilusión de recuperar el Paraíso del cual hemos sido desterrados y volver a tener la experiencia del tiempo original, la experiencia de nuestro propio génesis.

RELIGIOSIDAD: MILENARISMO Y MESIANISMO

La recuperación del significado "original" o "virginal" de la existencia humana, la recuperación del mundo desde el sentimiento y la vivencia de lo sagrado, le permite al hombre recuperarse a sí mismo. Dicha recuperación se hace fundamentalmente por medio de la palabra. La palabra es una especie de puente entre Dios y los hombres, una instancia mediadora que puede no sólo establecer un lazo de comprensión entre estos últimos, sino que también, en muchos casos, puede incomunicarlos, puede convertirlos en seres incomprensibles, una especie de signos vacíos que vagan enmedio del caos.

Hay momentos privilegiados en la vida de Ixtepec, casi siempre relacionados con sentimientos de pérdida, en que dicho bagaje religioso sale a flote: cuando pierden a Julia y a Hurtado, cuando se da el cierre del templo –en la segunda parte–, el Yo-memoria colectiva, comentando el hecho, reflexiona,

> Los años han pasado y aquella inmensa noche en que veíamos a la iglesia se aparece en mi memoria con la claridad de una luciérnaga; también como una luciérnaga se me escapa.
>
> Apareció la raya naranja que anuncia la mañana; la luz subió por el cielo y nosotros seguíamos en el atrio; teníamos sueño y sed pero no queríamos abandonar a la iglesia en manos de los militares. ¿Qué haríamos sin ella, sin sus fiestas, sin sus imágenes que escuchaban pacientes los lamentos? ¿A qué nos condenaban? ¿A penar entre las piedras y a trabajar la tierra seca? ¿A morir como perros callejeros, sin una queja, después de llevar su vida miserable? (158-159)

Se trata de una religiosidad popular cuyas manifestaciones forman parte de sus vidas cotidianas, de su cultura. Esta religiosidad profunda –más allá de su conciencia y voluntad– parece provenir, por una parte, de una necesidad existencial apremiante; por la otra, está muy cerca del cristianismo sincrético de los pueblos indígenas, cuyas expresiones son visibles en los rituales, en ciertas creencias y prácticas mágicas, sobre todo en esa cosmovisión peculiar que constantemente aflora en los actos y en las palabras.

El personaje Dorotea, por ejemplo, al contemplar los cuerpos de los indios ejecutados por "abigeos o rebeldes" en Ixtepec, hace evidente tal sincretismo. A través del indio ahorcado puede percibir la "Gloria resplandeciente" a la cual éste tiene acceso por pertenecer a un "orden perfecto", es decir, por estar muerto. Si bien los que están vivos como ella pueden tener una especie de revelación de la dimensión mítica ("Bastaba extender la mano para tocar ese momento intacto"), su condición mortal y pecadora se los impide. (14)

La vía religiosa se convierte en una alternativa de vida, desde un punto de vista pragmático, pues viene a representar en algunos casos una forma de relativa sobrevivencia espiritual. De manera humorística y a veces sarcástica, en la novela se hace énfasis en ciertas actitudes que, pretendiendo ser religiosas, se vuelven convencionales en contraposición con una religiosidad espontánea, con un estado de inocencia (más cercana a Dios) que pone en entredicho la rigidez oficiosa, como puede observarse en este pasaje sobre la infancia y horfandad del mismo personaje Dorotea:

> Una vez sola en el mundo, se dedicó a tejer puntillas para el altar, bordar ropones para el niño Jesús y encargar alhajas para la Virgen. "Es un alma de Dios", decíamos de ella. Cuando llegaban las fiestas, Dorotea y doña Matilde se encargaban de vestir las imágenes. Las dos mujeres encerradas en la Iglesia cumplían su cometido con reverencia. Don Roque, el sacristán, después de bajar a los Santos se alejaba respetuoso y las dejaba solas.
>
> –¡Queremos ver a la Virgen desnuda! –gritaban Isabel y sus hermanos al entrar a la Iglesia corriendo y por sorpresa. Las mujeres cubrían con rapidez las imágenes.
>
> –¡Por Dios, niños, estas cosas no las deben ver sus ojos!
>
> –¡Váyanse de aquí! –suplicaba su tía Matilde.

–¡Tía, por favor, sólo una vez!
De buena gana Dorotea se hubiera reído de la curiosidad y la carrera de los niños ¡Lástima que reírse hubiera sido un sacrilegio! (14-15)

Los prejuicios morales y ciertos gestos que se pretenden valores religiosos "verdaderos" están vistos con humor desenfadado y brillante. Desde dicha perspectiva todo ritual religioso es de hecho una fiesta, un hecho de excepción, pues implica una especie de autoafirmación y, a través de la restitución de la risa, una muestra de vitalidad.

La historia de Ixtepec, es la del Israel Bíblico caído en el pecado. El pueblo es una especie de Sodoma y Gomorra cuyo castigo divino la convertirá, junto con sus habitantes, en una piedra perdida en la inmensidad del desierto. Antes de la derrota final del pueblo se han manifestado las señales de su destino. Son visiones, a veces extrañas profecías; revelaciones que los personajes, de manera simbólica, vienen experimentando como un anuncio del futuro, un futuro de catástrofe, pero también de redención.

El final apocalíptico de Ixtepec, significa la desaparición de un lugar cósmico, un lugar a donde los estragos del tiempo no llegan. Ese lugar cósmico encarna en la memoria "del origen" a un Ixtepec del pasado remoto, edénico, donde abundan la armonía y la felicidad. Es un Ixtepec de la infancia, cuya destrucción por efecto del olvido y por las acciones de los hombres, crea un intenso sentimiento de angustia.

El desenlace de la novela habla de una especie de "destino manifiesto" por el cual los ixtepecanos irán experimentando paulatinamente su disolución y cuyo clímax, en la primera parte, llega con la inmolación de los amantes (Julia y Felipe); en la segunda, con la destrucción moral y física de Isabel. Los ixtepecanos se van desintegrando al irse alejando cada vez más de ese pasado paradisiaco de ese "Jardín" primigenio en donde creen predomina una organización social perfectamente ordenada y jerarquizada. La anulación de ese orden les produce angustia porque significa la separación total del origen. El Edén en Ixtepec ha sido sustituido por el "Hotel Jardín", lugar de pecado y de lujuria, donde los hombres (Rosas y los generales) son arrasados por sus pasiones llevadas al extremo.

Junto a estos pecados, al crimen y al despojo ejercidos por una especie de "nuevo caciquismo" solapado por los generales, se aúnan otras presencias, otras señales divinas, que estos fanáticos parecen encontrar: la voz profética, dispersa y fragmentaria del Loco Juan Cariño y sobre todo de la beata de la segunda parte, que vienen a ser una especie de "profetas del desastre".

Enmedio del extenso y profundo lago seco que es Ixtepec, ese "valle" donde sólo corren las lágrimas y la sangre, donde se escuchan las voces plañideras de los caídos; en ese mar de espera e inmovilidad en el que se hayan sumidos los ixtepecanos –pobres o ricos, poderosos o desprotegidos–, atormentados por una pléyade de Demonios, alberga la esperanza de que ocurra "un milagro", sea un temblor de tierra, la llegada del Mesías, el "no contaminado por la desdicha", como llaman a Felipe Hurtado; esperan nostálgicos la reaparición de los guerrilleros zapatistas o la llegada de las huestes cristeras comandadas por Abacuc para salvarse de su fatal destino.[12]

El ambiente milenarista[13] predomina: ansiedad, temores de que el fin del mundo está próximo, de que se vive una etapa de transición previa a la llegada del Juicio Final y con ello del reino de Dios; etapa durante la cual los militares, esa especie de jinetes del Apocalipsis, cercan el pueblo y arremeten contra los pecadores ixtepecanos, acarreándoles dolores físicos y morales, guerra y muerte, caos y sobre todo, olvido.

---

[12] Cuando hablo de Milenarismo, hablo de la creencia o doctrina religiosa basada en la espera del Reino de Dios y que es en realidad la recuperación o restitución del Paraíso. Se llama "milenarismo" porque proviene de una peculiar interpretación del Apocalipsis, aquella que señala los últimos "mil años", como un período de espera y advenimiento. Junto a esta espera mesiánica se manifiesta el deseo mesiánico. Esta visión de la historia y del mundo, propia de muchas comunidades y pueblos, provoca que los hombres vivan a la expectativa y bajo la influencia del temor por la llegada del último día y, con éste, del Anticristo. La presencia de catástrofes naturales como terremotos, tormentas, o, graves sequías, etc., aunada a graves revueltas políticas y sociales como guerras y revoluciones, o el surgimiento de tiranías o cacicazgos crueles, son signos que los miembros de la comunidad acechan porque anuncian el temido final del mundo (Jean Franco, *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*, Guadalajara, Gob. Edo. de Jalisco/Etudes Sociocritiques, 1988, pp. 300-303).

[13] *Ibidem*, pp. 300-305.

Ixtepec es visitado día a día, como en una condenación eterna, por el tren, representación de la apocalíptica "máquina infernal"[14] que acarrea desgracias (las noticias de la guerra, de los ajusticiamientos, de las nefastas políticas gubernamentales, etc.), aunque también es la única vía de contacto con el exterior.

Ixtepec está cercado, rodeado de zopilotes, de moscas que salen de los cadáveres mutilados que se pudren irreverentemente, de los cuerpos de los "justos"(los indios y agraristas que cuelgan diariamente en las trancas de Cocula) que son sacrificados constantemente por los "impíos" (los Generales, el cacique y sus pistoleros). Pero, no obstante este panorama desolador, y a pesar de todo, serán estos últimos los que habrán de sucumbir cuando venga el reinado de Dios. La sombra de los justos habrá de perdurar, aunque mueran físicamente.

Son los signos que prologan la llegada del Anticristo[15] (Carranza, Calles, Rosas), ese terrible ser que es un déspota, el cual se impone y rige los destinos de los demás por medio de la violencia, el miedo y el pecado. Este Anticristo es un hombre que resulta a la vez atractivo y cruel, es un ser que fascina y que causa repulsión, que es brillante y a un tiempo aterrador. Y, sin embargo, luego de las tinieblas llega la luz. La aparición de tan nefasto personaje es un "mal necesario" previo a la gloriosa llegada del Mesías, del Salvador –su antagonista– que en el imaginario del pueblo encarnan sucesivamente Zapata, Abacuc, pero sobre todo Felipe Hurtado, "el forastero", un "Arcángel" o "Ángel", una especie de Dionisios, que anuncia el nuevo reino, pues no está contaminado de mundo.

> La noticia de la llegada del extranjero corrió por la mañana con la velocidad de la alegría. El tiempo, por primera vez en muchos años, giró por mis calles levantando luces y reflejos en las piedras y en las hojas de los árboles; los almendros se llenaron de pájaros, el sol subió con delicia por los montes y en las cocinas las criadas comentaron ruidosas su llegada. El olor de la tisana de hojas de naranjo llegó hasta las habitaciones a despertar a las señoras de sus sueños inhábiles. La inesperada presencia del forastero rompió el silencio. Era el mensajero, el no contaminado por la desdicha. (63)

[14] Las máquinas son representaciones de los Jinetes del Apocalipsis, por su capacidad de destrucción. Si bien el tren lleva noticias al pueblo y lo mantiene un poco conectado con el exterior, también es cierto que en el tren llegan los militares, sus queridas, esto es, signo de pecado y de desastres.

[15] La llegada del Anticristo es un lugar común en la mentalidad milenarista, como señala Pereira de Queiroz referido por Franco (*Lectura sociocrítica... op. cit.*, p. 306).

Felipe Hurtado es el "mensajero del amor" y del arte, el que por amor es también sacrificado. El ambiente milenarista que predomina va de la mano de la pobreza generalizada, el hambre y las "fiebres malignas" que azotan sobre todo a la población campesina e indígena de la región, amén de la profunda depresión sicológica y moral de los mestizos y criollos ixtepecanos. En el pueblo se vive una "nostalgia de catástrofes", se recuerdan y añoran los terremotos; se padecen graves calores y sequías que hacen de la zona casi un desierto ("Me rodean unas montañas espinosas y unas llanuras amarillas pobladas de coyotes"); el panorama de muerte y tortura (cadáveres que día con día se pudren a pleno sol –como sucedía en la Vía Apia de la Roma imperial–), la opresión y el sometimiento llenan el aire de "malos presagios". Ixtepec es más que un 'Valle de Lágrimas' como dice el Evangelio, es un 'Infierno chiquito' donde el tormento parece eterno:

> Nadie se acordaba de nosotros. Sólo éramos la piedra sobre la cual caen los golpes repetidos como una imperturbable gota de agua. (165)

Así sintetiza la novela el sentimiento general de abandono y marginación que vivían muchos pueblos, fundamentalmente religiosos y católicos, antes de la Revolución y después de ella, pero sobre todo luego de la derrota Cristera, sentimiento que más allá de programas políticos definidos había empujado a los pueblos y a pequeñas ciudades del interior del país a levantarse en armas, o por lo menos, a mantenerse indiferentes o pesimistas respecto a los logros revolucionarios. Puede uno aventurarse a leer en la queja obsesiva del narrador por el abandono de Ixtepec, una opinión tácita acerca del centralismo del gobierno federal que relega al resto de los mexicanos.

De la misma manera, cuando los personajes y el narrador colectivo invocan la presencia de los zapatistas, cuando desean intensamente que llegue Abacuc, existe la idea de que sus incursiones son momentos culminantes, milagrosos, porque rompen y se constituyen en actos de franca rebeldía ante el orden impuesto. Son –simbólicamente– el anuncio de un mundo nuevo. Con su presencia, el tiempo transcurre de otro modo, todo adquiere un nuevo brillo, recorre los espíritus una especie de alborozo ante el Reino del Mesías por venir.

> Los militares nos espiaban y nosotros esperábamos la aparición de Abacuc el cristero. Andaba alzado en la Sierra y su nombre corría de pueblo en pueblo. A media noche los hombres cogían los caminos secretos y se escapaban de Ixtepec para unirse a los alzados. Abacuc dormía de día y en la noche aparecía dando un alarido en los pueblos vecinos. Mataba a los soldados, liberaba a los presos e incendiaba las cárceles y los archivos. Los hombres lo acogían juntando sus alaridos a los suyos y descalzos corrían detrás de su caballo que volvía a desaparecer en los vericuetos de la Sierra. Alguna noche Ixtepec oiría su grito: "¡Viva Cristo Rey!", y eso sería la última noche de Francisco Rosas.
>
> –¡Ya no tarda en venir!
>
> Y nos reíamos saboreando el nuevo incendio de Ixtepec.
>
> –¡De que llega... llega!
>
> Y ni siquiera mirábamos a las ventanas de la Comandancia militar donde estaban los militares espiándonos; el general y sus ayudantes eran nuestros presos. (184)

Sin duda hay en la novela una combinación de milenarismo y mesianismo, esto es, la creencia de que un redentor o salvador pondrá orden a un actual estado de cosas, instaurando una era luminosa, plena de paz y felicidad, guiando a los fieles, a quienes comunica los mandamientos divinos, las órdenes sobrenaturales. Dicha creencia se origina en el descontento creciente de la colectividad ante una secuela constante de desgracias e injusticias sociales que se vuelven insoportables (el militarismo, la crisis económica y moral), por lo que el anuncio de la llegada del Mesías infunde firmes esperanzas de que habrá una transformación radical de las condiciones penosas en las que viven.[16]

A un tiempo que un acendrado fatalismo predomina en la visión histórica de Ixtepec, bajo la cual el presente de castigo y expiación es o parece eterno, el enfoque milenarista provee a dicho fatalismo de otro ingrediente, el de la 'esperanza', que de algún modo encarnan Julia y Felipe, y en un sentido más simbólico, la fiesta y el teatro como espacios de la palabra recobrada, pues si bien el sufrimiento y la catástrofe de la vida de los hombres se vuelven intolerables, son sólo transitorios, ya que existe la fe en una posible redención.

Así, el futuro es sólo en parte réplica de la sombra del pasado, pues el presente, ese puente que une el Ayer con el Mañana, es a un tiempo el punto de confluencia y la frontera de dos realidades. El presente, es en tanto etapa de transición, una posibilidad de creación de una salida. Es aquí y ahora desde donde se entiende el pasado y desde donde se decide el futuro, desde donde los actos y las palabras construyen el Cielo o el Infierno, como afirmaría *La Biblia*, según una lectura actual y alternativa del texto sagrado.[17]

ABACUC, EL CRISTERO

De la misma manera que sucede con Julia e Isabel, ciertos personajes históricos se vuelven legendarios en el imaginario local. En la primera parte de *Los recuerdos* la sombra de Zapata predomina en la memoria de los pueblerinos, mientras que en la segunda, es Abacuc quien como una especie de reencarnación del caudillo del Sur, es esperado por todos.

Habacuc o Abacuc es una segunda versión, una prolongación del luminoso Zapata, pero su significado, su valor, varía, pues la nega-

[16] *Ibidem*, pp. 304-306.

[17] La llamada "Teología de la Liberación" hace énfasis en que el Cielo del que habla la Biblia está en la tierra misma, en el aquí y en el ahora, y no después de la muerte. Los pecados o actos beatíficos deben ser calificados, castigados o premiados en la tierra y no en el vasto predio de la Eternidad. Esto provee de un alto grado de responsabilidad a los cristianos sobre sus actos, adquiriendo así importancia capital el libre albedrío como base para la construcción del "Sujeto social" al que debe alcanzar ese hombre-objeto que ha sido entronizado por una lectura tradicional y oficial de las Sagradas Escrituras.

tividad de las circunstancias, entre las cuales vendrá, es más profunda. Si con la presencia del Caudillo del Sur se experimentaba emoción y alegría, ya que en términos reales su proyecto se vislumbra como un cambio realmente histórico, con Abacuc, hay más bien un desesperado intento de salvación, una necesidad apremiante de zafarse de la opresión agudizada con la ausencia o muerte de Julia y de Hurtado, con el odio de Rosas.

La virtual presencia de Abacuc viene a refrendar una vez más el fracaso de una revolución que se ha convertido en letra muerta, en piedra; viene a refrendar la necesidad no tanto de recuperar a la Revolución, de continuarla, sino más bien de iniciarla en las mentes y en los espíritus. Y es que, a mayor angustia social, a mayor falta de libertad y de alternativas reales, parece que en Ixtepec el espíritu milenarista y mesiánico se fortalecen, pues ven en el líder cristero la última oportunidad de salvarse de un sufrimiento que ha llegado al extremo.

Ahora bien, es interesante señalar cómo la novela funciona como un reproductor de ondas, esto es, como una especie de eco amplificado de la memoria colectiva, pues utiliza situaciones y personajes de la historia referencial, o provenientes de la cultura religiosa, o de la memoria local (mitos) como material básico del cual abstrae y potencia aquellos rasgos que considera esenciales. Es el caso concreto de Abacuc o Habacuc, el líder cristero que –según documenta Meyer–[18] realizara una extensa campaña en Guerrero, abarcando Morelos, Puebla y México. En la novela, lo que fundamentalmente se evoca son sus ángulos legendarios:

> Abacuc era un antiguo zapatista. Cuando Venustiano Carranza asesinó a Zapata, Abacuc guardó silencio, dejó las armas y se dedicó al pequeño comercio. Viajaba de pueblo en pueblo, montado en una mula, vendía baratijas y se negaba a hablar del Gobierno Carrancista. Enigmático, vio cómo después Obregón asesinó a Carranza y tomó el poder para más tarde pasárselo a Calles. Él, Abacuc, siguió vendiendo sus collares de papelillo, sus arracadas de oro y sus pañuelos de seda, mientras el grupo en el Gobierno asesinaba a todos los antiguos revolucionarios. Al empezar la persecución religiosa, Abacuc y su mula cargada de fantasías desaparecieron de los mercados. Se decía que se había ido a la Sierra y que desde allí organizaba la sublevación de los "cristeros" (...) Por la mañana dos noticias rodaron de boca en boca: "Rosas tiene miedo de Abacuc"... (170)

En la novela, Abacuc como Zapata son figuraciones, representaciones simbólicas del principio "Esperanza" –diría Bloch–,[19] un principio que parece sobrevivir y sobrepasar las épocas, las personas, los niveles de la realidad. Retomando ciertas informaciones que se tejen alrededor del mito zapatista, Elena Garro las aplica sin más a la figura de Abacuc. En el párrafo anterior se habla de que el líder cristero, luego de la muerte de Zapata, se retiró a la montaña y que ahí –haciendo una tregua– se dedicó a vender "baratijas", para luego regresar a la lucha. Dicha explicación pertenece más bien a las historias que se tejieron –dice Salvador Rueda– desde la exposición misma del cadáver de Zapata en Cuautla, encaminadas a negar la muerte del caudillo para tranquilizar a sus seguidores, y que hicieron de éste un héroe trágico, pues no muere él sino su doble, su "nahual" si apelamos –advierte Rueda– a su significado de raíz prehispánica; el verdadero zapata se "chispó" (huyó a un lugar lejano), regresando de vez en cuando, pues

> ...sabedor de la treta de los carrancistas Pablo González y Jesús Guajardo, Zapata no fue quien entró a la hacienda de Chinameca el fatídico 10 de abril, sino que un compadre que se le parecía –'que era como su caricatura', recuerdan los veteranos zapatistas– lo sustituyó. El 'jefe' se 'chispó' con otro compadre, un árabe, que se lo llevó a Arabia, 'donde lo tratan como a un rey', 'retirado a la vida privada' (...)

[18] Jean Meyer nos informa con cierto detalle sobre las peripecias de este personaje histórico y reproduce además un fragmento de un discurso suyo fechado el 18 de agosto de 1929, donde alienta a sus correligionarios a la lucha: "Compañeros, sólo he venido a levantar la bandera de Cristo Rey, porque ya estamos cansados de tantas tiranías del Turco Plutarco Elías Calles, así es que quiero que me digan si me acompañan o no; me dijeron que sí pero que no tenían armas, que los acababa de desarmar el gobierno, por eso no se apuren les contesté, hay que quitárselas a ellos" (Meyer, *La Cristiada... op. cit.*, pp. 311-313).

[19] Principio "Esperanza" según Bloch y al que Salvador Rueda alude, es el impulso que anima a ciertos individuos a actuar para subvertir el orden existente y lograr la felicidad del conjunto de los hombres (Rueda, "Emiliano Zapata...", *op. cit.*, p. 2).

de vez en cuando el 'jefe' 'bajaba' de Jojutla (o a Jonacatepec) disfrazado de vendedor de cacharros –'a venderlos, no a regalarlos', aclaraba un exzapatista–, sin bigote, vestido de paisano, a pie o en coche, para ver cómo estaban sus hermanas y amigos. Muchos lo vieron –los más por medios rituales espiritualistas–; los demás lo supieron y aceptaron.[20]

La aplicación arbitraria de ciertos atributos a dos personajes históricos, que vivieron en dos momentos diferentes habla del modo en que la autora realiza a través del discurso novelesco esta especie de concentración y abstracción de elementos referenciales (sean reales o míticos), para lograr constantemente una síntesis, una esencialización de la experiencia histórica mexicana; dice mucho de su método de trabajo basado en el modelo de la memoria –colectiva e individual–, para construir su novela donde hay un intercambio deliberado –regido por ciertas necesidades de estilo– de atributos de un personaje a otro y una mezcla libre y desprejuiciada de ambientes, de situaciones como en una especie de "puchero de pobres", cuyo pegamento resulta de una trama regida por la figura del doble, esto es, por el principio de dualidad de todas las cosas, por la existencia de un *doble* que debe ser y es básicamente una difracción, una distorsión de un modelo idealizado.

Los contenidos históricos de la novela implican también a eventos biográficos. Según declaraciones de Elena Garro, la novela fue inspirada en sus experiencias de infancia, en Iguala, Guerrero y, agregaríamos, reconstruyendo "verídicamente" el ambiente general que predominaba durante la revuelta cristera:

> Mi casa estaba en Iguala, Guerrero [...] En esos días el mundo era muy trágico. Mi héroe era el Padre Pro y mi enemigo Plutarco Elías Calles. Cuando el general Amaro llegó a perseguir a los cristeros todo el pueblo se encerró. Deva y yo salimos a correr junto a su coche abierto para gritarle hasta quedarnos roncas "¡Viva Cristo Rey!" [21]

[20] *Ibidem*, p. 16.
[21] Carballo, "Elena Garro..." *op. cit.*, pp. 497-507.

En la novela, este pasaje autobiográfico es evocado detalladamente y con gran colorido, mostrándonos el trabajo literario, la voluntad de estilo al cual sometió la autora sus propias vivencias para poderlas integrar en la novela. Garro rescata las impresiones de niña y sobre todo el aire desenfadado e inocente con el cual estaría contado el suceso, pero ampliando el registro del habla infantil, enriqueciéndolo con un léxico versátil, adulto ('tumbos', 'cetrina', 'inmutaba', 'impávido', 'estrechez'), y sazonándolo con palabras de la jerga militar de la época, ('chaquetín', 'kepí', 'cabeza al rape') que además de revelar sus conocimientos sobre tal aspecto, acercan al lector a la escena.

> A las seis de una tarde morada llegó un ejército que no era el de Abacuc. Sus soldados acamparon en la plaza, encendieron fogatas, asaron cochinitos y cantaron viejas canciones de fusilados.
>
> Andaba puerta por puerta
> buscando pluma y papel
> para escribir una carta
> a la mentada Isabel...
>
> Los miramos con rencor "¡Desgraciados, ni siquiera gozan del placer de morirse por quien quieren!". Un nuevo general apareció. Venía a inspeccionar la zona. Por la mañana se paseó muy derecho subido en un coche de motor que daba tumbos sobre el empedrado de las calles. Al nuevo general le faltaba un ojo, tenía la cara chata y la piel cetrina, no se inmutaba ante los perros que ladraban a su paso ni ante las gallinas que huían espantadas en medio de la polvareda que levantaba su automóvil. Él nos miraba impávido desde su único ojo, sudando en la estrechez de su chaquetín de cuello alto y su kepí muy derecho sobre la cabeza al rape.
>
> Pasó la noche en el Hotel Jardín hablando con el general Francisco Rosas y muy de madrugada se fue seguido por sus soldados. Era el general Joaquín Amaro e iba a combatir a los 'cristeros'.
>
> –¡Es yaqui! ¡Es un indio traidor! –dijimos asustados: un yaqui traidor encerraba todos los males. La mirada impar del general tuerto nos prometió castigos que encendieron los ánimos y por la noche lanzamos gritos estentóreos que corrieron de calle en calle, de barrio en barrio, de balcón en balcón.

–¡Viva Cristo Rey!

–¡Viva Cristo Rey! –contestaban desde una ventana.

–¡Viva Cristo Rey! –respondían desde la oscuridad de una esquina.

El grito se prolongaba en los portales. Sonaron disparos persiguiendo aquel grito que dio la vuelta al pueblo. A oscuras lo correteaban los soldados y él surgía de todos los rincones de la noche. A veces corría delante de sus perseguidores, luego los perseguía por la espalda. Ellos lo buscaban a ciegas, avanzando, retrocediendo, cada vez más enojados. Después, durante noches y noches, se repitió el baile del grito y de los soldados que zigzagueaba por mis vericuetos y mis calles. (185)

Una vivencia, un recuerdo de la infancia, es a un tiempo 'enfocado' en cierto aspecto y amplificado en la narración literaria, como cuando se enfoca con el lente de la cámara una imagen o un punto de ella y luego se acerca y se amplifica paulatinamente, hasta casi ocupar todo el espacio visual. Esto sucede con la consigna cristera que va repitiéndose y en cada repetición va aumentando en presencia, en 'volumen', abultando su significación. Así la fugacidad del grito espontáneo de dos niñas –en la realidad referencial–, se convierte, en la ficción, en un enorme grito desesperado, en un eco que intermitentemente le va dando vuelta al pueblo creando una gran resonancia y una sensación de zozobra general.

La visita del general Amaro a Ixtepec, desde la observación de dos niñas que miran detrás de los visillos de las ventanas, va dejando de ser un comentario de época, una noticia, un dato, para ir adquiriendo características de un hecho trascendente percibido a través del efecto que produce en la sicología de los individuos. La observación pasiva de un acontecimiento político que pareciera estar alejado hasta cierto punto del interés infantil, se ha transformado en una minuciosa y aguda mirada que puede penetrar en los otros a distancia.

Ahora bien, volviendo al personaje histórico de Habacuc o Abacuc, éste puede ser localizado a su vez en *La Biblia* y resulta sin duda impresionante la relación tan profunda que existe entre el profeta, el caudillo de la historia y el mito local, así como la relación tan significativa que en el texto se establece entre ellos y el personaje de la novela. En el comentario a "Habacuq", que se hace en *La Biblia* se explica que

El profeta Habacuq es el primero que se atreve a pedir cuentas a Dios. Desde siglos atrás la fe proclama que Yavé hace justicia. Esta justicia, sin embargo, no siempre es clara. Después de muchos que callaron sus dudas, Habacuq es el primero de los escritores de la Biblia que pregunta con osadía: ¿Por qué deja Yavé que triunfe la injusticia? ¿Por qué, al castigar al opresor, lo reemplaza por otro peor?

La respuesta es doble:

–Yavé guarda el secreto de su manera de gobernar al mundo y solamente pide que nos mantengamos fieles: El justo vivirá por su fidelidad.

–El profeta contempla la gloria de Yavé, que juzgará al final.

Habacuq pronunció sus oráculos en los años 605, cuando Nabucodonosor, después de destruir a la cruel Asiria, se volvía prepotente a su vez y saqueaba la tierra de Israel.[22]

Es evidente el contenido antiautoritario y rebelde de las palabras y acciones del Habacuq bíblico, aunque también –de acuerdo a sus propias respuestas– su sumisión y obediencia respecto de los designios de Yavé, Dios. Dicha ambigüedad o ambivalencia de manera sorprendente también aparece en la actitud de los pueblerinos, en su estado de ánimo y en sus actitudes que responden a un nihilismo flagrante a través del cual parece que todo es observado. La "muerte de Dios" del nihilismo metafísico aparece en la novela como la privación en la vida privada y social de objetivos y valores, la ausencia de una respuesta a ¿Qué? o ¿Entonces qué? que provoca el sentimiento de absurdidad. En *Los recuerdos* parece haber una crítica a ese 'nihilismo malo' o negativo; esto es, al nihilismo pasivo, que "niega los auténticos valores superiores de la fuerza, la espontaneidad, la superhombría".[23]

Hay a un tiempo un abierto rechazo, mezcla de odio y de resignación ante el despojo de los enemigos de la fe; hay, por el otro lado, una especie de desapego e indiferencia, de inercia, una suerte de fidelidad convencional frente a ciertos valores religiosos tradicionales, cuyas representaciones simbólicas contribuyen sólo en parte a forjar en ellos un principio de indentidad (Cristo Rey o la Virgen de

[22] "Habacuq" en *La Biblia Latinoamericana*, Barcelona, Ediciones Paulinas-Seix Barral Hnos., 1974, pp. 760-761.

[23] "Nihilismo" en José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

Guadalupe). Esta ambigüedad respecto a quiénes son y para qué viven, que se traduce en una ambivalencia religiosa puede observarse a través de ciertas actitudes de los personajes en su vida cotidiana, hacia los lugares reservados al culto divino, hacia ciertas imágenes, etc.

Si cotejamos lo que cuenta el narrador al respecto y lo que los ixtepecanos piensan y dicen en momentos cruciales, con otras novelas cristeras o con los múltiples testimonios orales que existen de los cristeros,[24] en donde hablan de las razones verdaderas por las cuales actúan, por qué se indignan y contra qué luchan, cómo los afecta no sólo la imposición de órdenes que provienen de arriba sin considerarlos como seres con derechos –como reza en la Constitución–, cómo los hiere en su sentir más íntimo la intolerancia, encontraremos que la novela de Garro ha reconstruido, de una manera sintetizada, simbólica y sumamente eficaz, el ambiente social y el comportamiento de los protagonistas de la lucha cristera, reconstrucción que pretende apegarse a las versiones de los propios protagonistas, los guerrilleros que empuñaron las armas, que contribuyeron directamente en la Cristiada.

Desde que se conoce la noticia de que "las relaciones entre el Gobierno y la Iglesia se habían vuelto tirantes" (153), el cierre de los templos de Ixtepec, hasta el desenlace de la conjura contra Rosas y las represalias contra los participantes en ella, se va describiendo cómo va en aumento la euforia religiosa –proporcionalmente a la agitación, a la incertidumbre– y con ello la tensión sicológica causada por la violencia y la arbitrariedad de los militares, por la ausencia absoluta de leyes y derechos. (191)

Luego del cierre del templo, el narrador hace la crónica de cuál fue el saldo real:

> A las cuatro de la mañana los últimos invasores del atrio abandonaron sus puestos. Bajo los almendros quedaron mujeres con las cabezas rotas a culatazos y hombres con las caras destrozadas a puntapiés. Sus familiares los arrastraron fuera de allí y los soldados victoriosos cerraron las puertas de la iglesia y echaron cadenas y candados a las rejas del atrio. Luego, excitados por la pelea, cazaron a balazos algunos perros callejeros que husmeaban la comida abandonada por los católicos. En la mañana el orden tan querido por los gobernantes se había restablecido: bajo el sol brillante, los cadáveres de los perros, los rebozos ensangrentados, los huaraches impares perdidos en la huida y las ollas de comida rotas eran despojos de la batalla de los pobres. Cordones de soldados vigilaban el destrozo. (162-163)

Esta descripción establece un diálogo simbólico extemporáneo con las palabras proféticas del Habacuc bíblico. Se vuelve así de algún modo componente implícito de la que sería una larga y detallada paráfrasis sobre las causas que motivan, tanto la ira del profeta como la del cristero e inclusive la del guerrillero Zapata; "iras" cuyas causas, hipotéticamente, son las mismas, y las cuales llevarían a todos ellos a lanzar su desafío contra la violencia, el abuso, la injusticia, la perversión de las leyes. Sobre todo, muestra el hartazgo que produce la pasividad ante un panorama desolador. El texto bíblico señala:

> ¿Por qué me haces ver la injusticia?
> 1 Este fue el encargo que recibió en una visión el profeta Habacuq:
> ¿Hasta cuándo, Yavé, te pediré socorro
> sin que tú me hagas caso,
> y te denunciaré que hay violencia
> sin que tú me liberes? ¿Por qué me obligas a ver la injusticia
> y te quedas mirando la opresión?
> Sólo observo robos y atropellos.
> y no hay más que querellas y altercados.
> La Ley, prácticamente, ya no existe,
> nadie se comporta como es debido.
> Como los malvados
> tienen atemorizados a los buenos,
> el derecho aparece
> más torcido que nunca.[25]

Asimismo, en *Los recuerdos*, las preguntas del profeta podrían hallar un eco, una extensión de su contenido e intención, en las pre-

[24] *Cfr.* los testimonios cristeros citados por Meyer a lo largo de su trabajo sobre la Cristiada (Meyer, *La Cristiada... op. cit.*).

[25] "Habacuq 1", en *La Biblia... op. cit.*

guntas que se hacen los católicos violentados por la orden de Calles y en sus expresiones de ira que explican escueta pero profundamente, los sentimientos de los vencidos durante la Cristiada.

> –¡Vale más morir peleando! –gritó un hombre arrojando su sombrero al aire. Los demás contestaron a su grito con ayes prolongados que corearon después con 'hijos de la chingada' todas las voces de Ixtepec. (159)

Las huestes del general Francisco Rosas han profanado el espacio sagrado que mantiene a los hombres reunidos alrededor de un centro por fuertes lazos de solidaridad humana. Los militares han establecido como norma el crimen y el abuso contra el más débil, han abolido la Justicia y las Leyes, la Tolerancia. Por eso es importante el rol de vigía de Habacuc, de partícipe solidario con los que sufren y callan, de defensor decidido contra los opresores. Son importantes sus palabras de reivindicación, palabras que los pueblerinos –a años luz de la existencia del profeta, y entre los terribles "invasores caldeos", entre esos "sarracenos" como los califica Juan Cariño– parecen escuchar como esperanza de salvación:

> Miren traidores, y contemplen, asómbrense y quédense alelados, porque voy a realizar en su época, una hazaña tan extraordinaria que si no la hubieran contado no la creerían.[26]

La promesa del profeta Habacuq en el remoto pasado, como la del cristero en la novela sigue estando vigente, en tanto es un discurso que pretende romper el poder monolítico de los verdugos, pues son palabras que articulan la alternativa de una promesa que los hace temblar –"*¡Rosas tiene miedo de Abacuc*!" (170), rumora la *vox populi*–, y que vendrá a destruir este mundo de pecado, vocifera exaltada la beata Chayo, envuelta en su rebozo negro:

> –¡Lloverán brasas sobre los malditos! ¡Ángeles apartarán las llamas para proteger a los justos! ¡La tierra se abrirá para dar paso a los monstruos infernales, los demonios bailarán de gusto viendo cómo la tierra se traga a sus elegidos y Satanás refulgente de llamas de azufre con su tenedor al rojo vivo, verá esta danza infernal y cómo el mundo desaparece en una gran llamarada pestilente....! (203)

[26] *Idem*.

Junto al reconocimiento de la religiosidad y del milenarismo flagrantes de los pueblerinos que forman parte de una opinión distinta de la oficial, hay de algún modo un reconocimiento quizá inconsciente de la validez de ciertas visiones del mundo, frente a aquellas que se consideran racionales, civilizadas, convenientes. En efecto, lo que hace la novela de Elena Garro es escuchar sin prejuicios, o con prejuicios distintos quizá, los fragmentos otrora "desoídos" del rumor social.

La religiosidad de los ixtepecanos, concluimos, ha sido adoptada como un rasgo cultural más, como una parte del sustrato existencial de los individuos. No se hace un énfasis sobresaliente en la creencia en un Dios verdadero, en un cristianismo militante que acuse un espíritu religioso profundo. Por el contrario, pareciera que los criollos y mestizos de Ixtepec –a diferencia de los indígenas y los campesinos– ven la Religión de otra manera. Para ellos pareciera que "Dios" ya no existe, que ha desaparecido del panorama de los espíritus, por ello buscan cómo evadirse de enfrentar esa falta de fundamento de valores y creencias que sostiene la decadencia de sus vidas, ese vacío al que caen sus actos y sus palabras.

LA MAGIA Y LA HECHICERÍA

Lo "inexplicable" para los ixtepecanos está muchas veces ligado al misterio de la magia que le da a los individuos el don de la premonición: el pasaje de Isabel sobre "los ángeles", los poderes de Julia sobre los hombres, las actitudes enigmáticas de Felipe Hurtado, así como las supuestas razones por las que llega a Ixtepec; la conversión de Isabel en piedra, la desaparición de los amantes en una nube y, al revés, sus apariciones fortuitas que son testimonios de la existencia de una realidad "otra" paralela a la que vive el Ixtepec real.

Otra manifestación de la religiosidad popular, la constituye la existencia de ciertos rituales curativos que rayan en la hechicería, y

cuya base es un conocimiento ancestral, heredado de padres a hijos, que pasa de una cultura a otra, como sucede con el conocimiento de las propiedades de las hierbas y otros elementos naturales. La vieja Gregoria, llamada por el celoso Rosas (Julia se ha negado a que la atienda el Doctor Arrieta), cura las heridas de "la más amada" de Ixtepec a quien éste ha golpeado con crueldad, a causa de sus celos enfermizos. Además de preparar "cataplasmas" y "aguas limpiadoras", le hace un "cocimiento" de hierbas para que su amante la quiera menos. (125)

Pero no sólo hay mujeres como Gregoria que conocen los secretos de las hierbas y con las cuales practican una especie de magia blanca, (para olvidar, para quererse y para salvarse de la ira o de un enemigo), sino las hay también que, utilizando sus poderes y conocimientos tradicionales, perjudican gravemente al prójimo. Es el caso de Nieves contraparte o doble negativo de Gregoria, una "bruja" que ejerce la magia negra, que hace bebedizos, utilizando "pedazos de trajes, mechas de pelo y fotografías", para volver locos a los hombres como le sucedió a Juan Urquizo, cuyas insólitas peregrinaciones de Ixtepec a México ("seis meses de ida y seis meses de vuelta") se han convertido en un modo de medición del tiempo sumándose así a la cauda de los mitos locales ("Cuando lo veíamos de regreso sabíamos que había pasado un año justo"). (126-127)

Ahora bien, la religiosidad ixtepecana no impide que alguien se percate de las diferencias que hay entre una religiosidad sincera y otra impuesta, utilizada como una convención social; una religiosidad convertida en decorado o utilizada como pretexto para acciones reprobables. Cuando los pueblerinos están reflexionando sobre las causas de la guerra cristera, no sólo pueden percatarse de que todo ha sido preparado para desviar la atención del verdadero problema, sino que tienen una claridad respecto a una verdad: la existencia de una Iglesia rica, oficial, representada por la alta jerarquía católica (obispos y arzobispos) y, por otro lado, la existencia de una Iglesia constituida por curas 'insignificantes' que profesan en pueblos pequeños y apartados, ayudados por modestos sacristanes y beatas leales, por todos aquellos creyentes quizá fanáticos, pero honestos, que forman la enorme grey de la Iglesia pobre, de la iglesia popular. (154)

Todos estos grupos y pequeñas comunidades que conforman esa Iglesia pobre, satisfacen su propia necesidad de pertenecer a la historia a través de la admiración, fidelidad y colaboración con las llamadas "figuras locales" sean religiosas o laicas. Es lo que ocurre con el cristero Abacuc, con el guerrillero Zapata, ambos evocados continua y obsesivamente en la novela. Son más que líderes naturales, son una especie de héroes fundadores, de figuras tutelares. Alrededor de ellos se teje la compleja red de las identidades que son, en términos religiosos, simbólicas pero también históricas, una prolongación en el tiempo y en el espacio de una realidad alternativa. La supervivencia de esos líderes naturales y de sus fieles, como manifestaciones vivas en el imaginario social del reino justo de Dios, es una manera de conservar encendida la llama de la esperanza, es una forma de seguir jugando, recordando, soñando, a pesar del escepticismo flagrante y no obstante la terrible realidad presente que se levanta como una cárcel inexpugnable.

LA FIESTA COMO UN RITUAL LIBERADOR

Un caso sobresaliente de religiosidad popular en la novela está representado por la idea de la "fiesta" como un ritual liberador . Así por ejemplo, cuando enmedio de la ocupación militar un grupo de señoras encabezadas por doña Carmen Arrieta organizan una fiesta como "gesto de buena voluntad" para disfrazar la conjura que los ixtepecanos ayudados por los cristeros están preparando contra los militares, el estado de ánimo y la propia realidad parecen transformarse.

> Ahora la fiesta al general Francisco Rosas corría por la estela luminosa dejada por las fiestas anteriores. Todos querían olvidar a los colgados de las trancas de Cocula. Nadie nombraba a los muertos aparecidos en los caminos reales. Mis gentes preferían el camino brevísimo de las luces de Bengala y de sus lenguas surgía la palabra fiesta como un hermoso cohete. (194)

Más allá de los fines utilitarios, la fiesta en honor del general Francisco Rosas es una especie de espejismo que hace creer al festejante que ha retornado –aunque sea por un tiempo limitado– a la

inocencia primera, a esa edad de oro en la cual no hay restricciones de tipo social, moral o afectivo.

La fiesta que se lleva a cabo en Ixtepec, sin embargo, además de excluir a gente del pueblo –indios y campesinos–, no surge de manera espontánea, sólo por el gusto de reunirse; por otro lado, no tiene el valor del ritual ya que no está ligada a ninguna tradición, pues nada se desarrolla según la costumbre. Todo resulta nuevo y en apariencia espontáneo, gratuito; en apariencia, porque la fiesta de Ixtepec se ha hecho con un fin determinado, disfrazar, en vez de revelar, en vez de acceder a esa "transparencia" ideal de la que habla Rousseau, por la cual lo que 'parece' necesariamente 'es'.[27]

En el pueblo de Ixtepec, la fiesta dedicada al general y sus huestes ciertamente despierta en sus organizadores entusiasmo, pero no es un entusiasmo totalmente gratuito sino que tiene un objetivo oculto, engañar, fingir, "ocultar lo que sienten los corazones" por lo cual es, de algún modo, una puesta de teatro –en un sentido negativo–, y como tal, representa un mundo de opacidad.[28]

La fiesta como el teatro –en un sentido positivo–, ejerce una gran fascinación de la cual es difícil desprenderse, pues viene a ser la posibilidad, aunque fugaz, de olvidarse del miedo y del terror, de sustraerse de la guerra sorda de todos los días, la posibilidad de que la luz de los reflectores los alcance, de ser por unos minutos el punto de atención.[29] La fiesta es –dice Juan Cariño– una de las Bellas Artes (195), sin embargo, no todos participan igualmente de ella, a pesar de la alegría general por la "tregua" que ésta viene a significar respecto de la violencia que predomina.

> También yo me sorpendí del entusiasmo con que mi gente aceptó la idea de la fiesta para el general Francisco Rosas (...) El miedo mágicamente disipado en la palabra fiesta se convirtió en un frenesí que sólo encuentra paralelo en mi memoria en la locura que me poseyó durante las fiestas del Centenario (...) Aquella otra vez, la gente pudiente se fue a México y los que nos quedamos esperábamos con avidez melancólica las noticias luminosas que nos llegaban de la Capital ¡Eramos los desterrados de la dicha! (...) Ahora la fiesta al general Francisco Rosas corría por la estela luminosa dejada por las fiestas anteriores. Todos querían olvidar a los colgados de las trancas de Cocula. (194)

La fiesta en su valor general es producto del espíritu innato de los pueblos, pero –repito– las hay, como la organizada en Ixtepec, donde se ha perdido su valor colectivo y espontáneo, su valor carnavalesco y anticonvencional, lo cual hace que durante pleno festejo prevalezcan las diferencias económicas y sociales, que sigan vigentes los gestos, las fórmulas que marcan el protocolo, que no se mediaticen los prejuicios morales, que se mantengan intactos los límites que separan a las personas, que distancian el ser y el parecer: los participantes son los militares y las familias "decentes" como durante el Porfiriato. El "pueblo" –esa especie de coro griego– se queda afuera observando por las rendijas el baile y escuchando las charlas de los invitados, aplaudiendo o vociferando, actuando como mera comparsa: "Desde los balcones los pobres coreaban la música. Sus gritos entraban a la fiesta en ráfagas de júbilo" (198). Como

---

[27] Rousseau observa que el ser y el parecer son cosas distintas, que siempre hay un velo que oculta los sentimientos, la verdadera esencia de las cosas; observa que dicha separación es condición necesaria y positiva del mundo imaginario de las novelas que nos dan la posibilidad de ser otros; pero contrariamente, el 'parecer' divorciado del 'ser' puede convertirse en un brutal desgarramiento y causa de la infelicidad de los hombres, pues significa que "...el paraíso se ha perdido: pues el paraíso era la transparencia recíproca de las conciencias, la comunicación total y confiada." Y es que, señala Starobinski, parafraseando al pensador francés: "Cuando el corazón del hombre ha perdido su transparencia, el espectáculo de la naturaleza se empaña y se enturbia. La imagen del mundo depende de la relación entre las conciencias: sufre sus vicisitudes" (Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau... op. cit.*, pp. 17-18).

[28] Dice Rousseau del teatro: "No adoptemos estos espectáculos excluyentes que encierran tristemente a un pequeño número de gentes en un antro oscuro; que les mantienen temerosos e inmóviles en el silencio y la inacción; que no ofrecen a la vista más que tabiques, espadas afiladas, soldados, entristecedoras imágenes de la servidumbre y de la desigualdad"(Rousseau en Starobinski, *ibidem*, p. 120).

[29] "La fiesta" que exalta Rousseau –señala Starobinski–, es aquella que "nace en los corazones a medida que éstos culminan los actos conforme al deber. La laboriosa emulación se exalta hasta convertirse en una fiesta en la que la buena conciencia se glorifica a sí misma (Este es, según Hegel, el culto que celebran las 'almas bellas') La fiesta hace surgir la imagen de los primeros tiempos, no tiene, sin embargo, nada ni de 'mnémico', ni de conmemorativo. Nace de improviso, por generación espontánea, por el concurso de un grupo humano en el que ya nadie tiene que ocultar nada de lo que piensa y siente. Los hombres no son felices porque han sido invitados a una fiesta: esta es sólo manifestación visible de la alegría que los hombres sienten al estar juntos, una alegría cuya exuberancia y excesos inesperados se desbordan en los gestos exteriores de la euforia, en los juegos, en las ceremonias, en los cantos..." (*ibidem*, pp. 118-120).

ocurre en el teatro, desde su alejada butaca de 'gayola'[30] asisten ocular y afectivamente al drama que se representará:

> Llegaron los invitados y el pueblo aglomerado frente a la casa se abría paso y los nombraba.
> –¡Ahí van los Olvera!
> –¡Ya llegan los Cuevas!
> Ellos riéndose y hablando en voz muy alta, cruzaban el portón con un gesto de arrojo como si se lanzaran a una hoguera. Los pobres, "montoncitos de basura" como los llamaba Dorotea, se contentaban con la generosidad de los balcones abiertos y ansiosos recogían los pedazos de la fiesta. "¡Isabel está de rojo!" "¡Doña Carmen tiene un abanico de plumas blancas!" anunciaba otro desde un balcón vecino. (196)

La fiesta de Ixtepec, no obstante el poder de seducción que ejerce sobre sus habitantes sin excepción alguna, no obstante la alegría y luminosidad de que provee al entorno, viene a tener para el pueblo pobre el valor nefasto de una farsa "trágica" debido a su desenlace. La conjura se descubre, los militares arrestan a un grupo de personas involucradas directamente (Nicolás Moncada y otros), mientras en los alrededores han sido muertos los alzados de Ixtepec, entre ellos, Juan Moncada, el hermano menor de Isabel.

Entre tanto y pasada la algarabía inicial, los invitados han sido obligados a bailar sin parar, bajo la vigilancia estrecha de los generales. El *glamour* y la alegría han dado paso a la grisura y a la mediocridad, a una tristeza que se proyecta en todas las cosas. Como sucede con el ilusionismo teatral, este "actor-espectador" de un drama inventado, que es el conjunto de los pobladores que observan desde lejos, incluyendo a quienes organizaron y participaron directamente en la fiesta, tornan a su situación de opresión y depresión sicológica con una carga trágica extra, pues es a través de la fiesta como se percatan totalmente de la realidad de sus vidas.

[30] Nombre popular para designar la 'galería' o 'paraíso' del teatro.

> Enfundados en sus trajes de fiesta, parecían actores envejeciendo sin papel mientras en escena se desarrollaba una tragedia. Esperaban la llamada, y en la espera sus trajes y sus rostros se cubrían de arrugas y de polvo. (240)

La fiesta en la novela es un paréntesis, una tregua que como el sueño y como el amor, compensa el sentimiento de depresión, permite restituir, por breve tiempo, la alegría y el entusiasmo perdidos y añorados constantemente. Pero surgida de un propósito utilitario, convertida en una farsa, su poder de seducción se transforma al final en tristeza y desolación. En el ínterin en que se da el golpe final de los militares sobre los "conjurados" comandados por los hermanos Moncada , sobre las armas y la propaganda ocultos, el ambiente luminoso y festivo se ha transformado totalmente.

> El cometa radiante que fuera la casa se había carbonizado y la carrera del sol la colocó en una órbita de calor. Los restos del incendio nocturno se convirtieron en una luz de espejo que hacía llorar los ojos de los invitados. (210)

La ilusión y la alegría que la fiesta de doña Carmen despierta al principio en los ixtepecanos, es sustituida por una especie de ceguera, de sordera; una especie de aturdimiento que anula la voluntad de los individuos. Y es que dicha fiesta comparte los "vicios" del teatro: no participan todos en ella; los actores se disfrazan, fingen un drama para ocultar sus verdaderos propósitos; como en el teatro, durante la fiesta de Ixtepec, los espectadores y los actores se olvidan de sí mismos, miran el mundo como si no pertenecieran a él, como si fuera la primera vez que tuvieran contacto con éste.

EL TEATRO, UNA FORMA DE REDENCIÓN

El espíritu vasconcelista ha "tocado" y pasado por Ixtepec, dejando arraigado su sustrato de pesimismo, y no así el nacionalismo de sus inicios que imprime una gran vitalidad a las acciones, pues viene a

afirmar ese mundo nuevo logrado por la Revolución.[31] Sigue vivo, hasta cierto punto, el entusiasmo de muchos ixtepecanos frente a las posibilidades de la cultura como una forma de salvación. Si bien en el pueblo nadie cree realmente en la Nación como un valor sagrado, ni nadie está totalmente seguro de que hay un pasado heroico habitado por dioses, sí subsiste en el fondo de la memoria profunda (histórica y cultural) la convicción de que la "fase estética" es una fase superior de la humanidad, esto es, de que el arte es superior al conocimiento racional.

La visión que los pueblerinos tienen de Felipe Hurtado, en un primer momento, responde a cierto temor y asombro por lo nuevo y diferente que subyace en una expectativa generalizada, pues su presencia se interpreta en Ixtepec como una "señal", como signo de anunciación, el arribo de un cambio, de una nueva era, y es que 'el extranjero' trae consigo la experiencia cultural, la vida civilizada: el teatro.

Los rasgos que se le atribuyen a Felipe Hurtado son casi sobrenaturales: se tiene la impresión de que casi no pisa el suelo, se sabe que lee un misterioso "libro rojo", y que lo mueven intenciones secretas (55). Dichos rasgos están en función de cumplir con un designio casi divino: hacer que renazca la ilusión. Felipe Hurtado es, por decirlo de una forma metafórica, extensión del ojo de Dios que cae sobre el mundo para hacer más insoportable y cruel el castigo sobre la humanidad ciega y sorda. Su llegada al pueblo, su personalidad y comportamiento, son la evidencia palpable, la presencia viva de un ideal que puede ser alcanzado. Es como el Ángel anunciador de la Esperanza (latente y previa a la venida del Mesías). Es Mercurio,[32] el mensajero mítico y también Dionisios,[33] la fuerza que subvierte. Felipe Hurtado proporciona el 'elíxir' de la inspiración a través de la obra de teatro, por medio de la cual, los pueblerinos se liberan de la farragosa carga de su mundo cotidiano y acceden a la embriaguez artística, pero también activa la llave que abre la caja de Pandora, esto es, de las intenciones y las pasiones incontrolables, de la imaginación.

Contrastando con esas relevantes "tareas" que se le atribuyen, su comportamiento y su personalidad soñadora, pacífica y agradable le ganan simpatías y chocan con la hosquedad hipócrita de los ixtepecanos, así como con la agresividad e irracionalidad de los militares. Es "extranjero" no sólo porque ha llegado de fuera, de la capital, no sólo porque no caza con el modelo de los hombres de Ixtepec y de los militares, esos "fuereños" venidos del norte, sino porque pertenece a otro ámbito. Felipe es la manifestación viva de un mundo "otro" al que ellos no han tenido acceso, por lo que su muerte o desaparición es una grave pérdida que desemboca en una profunda desolación. Pero, si bien al final es sacrificado, pues ha sido también contaminado por la fascinación que el pueblo tiene por Julia Andrade, el valor simbólico del "extranjero" no se debilita sino, por el contrario, se acrecienta.

En evidente oposición al machismo y al provincialismo de los ixtepecanos y de los militares, Felipe Hurtado es alabado porque es un hombre de ciudad, seguro de sí mismo, un hombre de "acción", "moderno" (37-38). Es un progresista a quien por principio de cuentas no le arredran los alardes de fuerza ni los celos desmedidos de Rosas (39). Felipe es el único varón al que no le pesa el pasado de Julia para enamorarse y morir por ella. Es un hombre tranquilo, muy alejado de las valentonadas y los caprichos de un Francisco Rosas o de un Rodolfito Goríbar. Es un hombre letrado y culto, alguien a

[31] "Al nacionalismo cultural lo desata y lo configura la realidad política y el texto de la (muy avanzada para la época) Constitución de 1917. Hay que corresponder en el arte, en la cultura, a la novedad de la Revolución, a la fuerza de sus violentos estímulos. Hay que olvidarse de los plácidos y reducidos espectadores porfirianos, obtener un gran público, incorporar a toda la colectividad, conducirla a que testimonie y actúe en las representaciones conmovidas del proceso social. ¿Cuáles son las aportaciones? Una 'cultura social' y un 'nacionalismo espiritual' ". (Carlos Monsiváis en *Historia General de México*, tomo 2, México, El Colegio de México, 1981, p. 1420).

[32] Mercurio es el dios romano *Mercurius*, se identifica con el Hermes griego. "Como éste, protege particularmente a los comerciantes –en su nombre se encuentra, en efecto, la raíz de la palabra *merx*, que significa "mercancía"– y a los viajeros. Después de su helenización se le representa como mensajero de Júpiter e incluso, en broma, como servidor suyo en sus aventuras amorosas..." ("Mercurio" en Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 1965).

[33] En el mito se refiere que Dionisios es dios del vino y de la inspiración, que era festejado mediante tumultuosas procesiones en las que figuraban, evocados por máscaras, los genios de la Tierra y la fecundidad. De estos cortejos se originaron las representaciones, más regulares, del teatro, la comedia, la tragedia y el drama satírico, que conservó por más tiempo la huella de su origen ("Dionisios", en *idem*.).

quien le gusta leer y quien puede reconocer la belleza sin prejuicios (95). Las cualidades "objetivas" e "imaginarias" se unen en Felipe Hurtado para hacer de él un personaje mítico, desde la perspectiva de la colectividad.

Además de su carisma y personalidad, Felipe tiene una cualidad muy especial: cultiva el teatro como una alternativa de vida, o por lo menos, se le ocurre que el montaje de una obra de teatro podría sacar a los ixtepecanos de su grave depresión. En efecto, al proponerles a los jóvenes Moncada montar una obra, introduce a través del espacio teatral una especie de versión de ese "milagro" por el que tanto suspira el pueblo, el milagro de vivir en otro espacio, de poder acceder a una vida distinta, gloriosa y trascendente, y cuyos protagonistas sean ellos mismos.

> La sombra de Francisco Rosas cubría mis cielos, empañaba el brillo de mis tardes, ocupaba mis esquinas y se introducía en las conversaciones. Quizá el único que me apreciaba era Felipe Hurtado y el único que también sufría por la inercia en que habían caído mis gentes. Tal vez por eso, ayudado por Isabel, inventó la obra de teatro. Su fe en la ilusión convenció a don Joaquín y éste le prestó el pabellón en que vivía para representar una obra. (117)

Aunque citadino y moderno, Hurtado es en realidad un ser idealista e imaginativo, alguien que naturalmente privilegia el amor y el arte como formas de recuperar 'lo humano' para provecho de los propios hombres. El amor y el arte proveen de ilusión, renuevan las vivencias maravillosas, rescatan el sentido de las palabras y de los hechos. Estos valores son los que transforman a los seres humanos, los que pueden cambiar el rumbo de los acontecimientos. El amor, el arte y la belleza son los motores que, al final de cuentas, hacen avanzar la historia. Y es que la vida y las palabras en el mundo del arte (la poesía y el teatro) adquieren un valor y un énfasis adicionales.

> El encantamiento se rompió y por primera vez tuvimos algo qué hacer, algo en qué pensar que no fuera la desdicha. La magia que invadía al pabellón de doña Matilde invalidó en unos cuantos días a Ixtepec. Mis gentes hablaban del "Teatro" con asombro, contaban los días que faltaban para el estreno y se preguntaban por qué antes nos privábamos de esa diversión. (120)

El tiempo y el espacio creados por el teatro y por la poesía, destruyen el espacio profano donde los individuos viven sordos y ciegos. A través del teatro se puede ver más allá, se puede sentir más, se puede ser más feliz.

> Era muy dulce saber que podíamos ser algo más que espectadores de la vida violenta de los militares y casi sin darnos cuenta nos alejamos de los balcones del Hotel Jardín para acercanos a los de doña Matilde. Aquellos fueron días halagüeños. (121)

El teatro, como todo arte y como todo acto de magia, ejerce sobre los seres humanos una enorme fascinación y un enorme poder de convocatoria. La vida ficcional del teatro les da la oportunidad a las personas de vivir su alteridad, su surrealidad, sin conflicto alguno, sin culpa y sin miedo.

> El escenario estaba casi terminado. Los jóvenes, apenas subían sus gradas, alcanzaban un reino diferente en que danzaban y hablaban también de una manera diferente. Las palabras se llenaban de paisajes misteriosos y ellos, como en los cuentos de hadas, sentían que de sus labios brotaban flores, estrellas y animales peligrosos. La escena consistía en unas tablas mal clavadas y sin embargo para ellos era el mundo entero con sus variedades infinitas. Bastaba que Nicolás dijera: "Frente a este mar furioso..." para que de un misterioso rincón del escenario surgiera el mar con sus olas altas y su espuma blanca y para que una brisa desconocida soplara en el cuarto inundándolo de sal y yodo.
>
> –¡Tenía tantas ganas de conocer el mar! –gritó Isabel cuando su hermano terminó el parlamento. (118)

El teatro es una manera de transgredir el orden y el tiempo convencionales. La vida en escena viene a constituirse en una vida alternativa, una forma de ser "otro" sin romperse, una manera de estar aquí y ahora, pero al mismo tiempo de estar en otro tiempo y en otro lugar.

En la obra, Isabel dejaba de ser ella misma y se convertía en una joven extranjera. Él era el imprevisto viajero y las palabras formas luminosas que aparecían y desaparecían con la magnificencia de los juegos de artificio. (117)

El espacio mágico que construye el teatro tiene gran semejanza con el espacio amoroso, en el cual también se borran las fronteras físicas y los límites temporales y espaciales. Se es y se deja de ser, se está aquí y ahora pero también allá en el pasado y acullá en el futuro. El amante y el actor, en pleno acto amatorio y teatral, se ubican en el umbral de la experiencia humana, donde se mira hacia atrás y hacia adelante, en un ángulo de trescientos sesenta grados, todo aquello que en una situación normal y pragmática es imposible vislumbrar.

Sin duda, en la novela estas ideas tienen que ver con la concepción del arte teatral en tanto poder de transformación del ser humano, de creación de realidades. Habría que recordar que la autora había escrito obras teatrales[34] antes de incursionar en el género de la novela. Dicha experiencia y conocimientos están representadas en *Los recuerdos*.

Ahora bien, a pesar de los intentos de Felipe Hurtado de imbuir en los ixtepecanos una dosis de ilusión a través del teatro, su tarea se verá truncada por ese hado o destino fatal que le impone su propia condición. Hurtado, como hijo de dios y de mortal, sufre las pasiones humanas y sus fatales consecuencias, de las cuales sus poderes no sólo no pueden librarlo, sino que –por el contrario–, las magnifican: el amor por Julia lo lleva irremediablemente a la destrucción física aunque también a la trascendencia.

La truncada representación teatral que organizan los jóvenes Moncada a instancias de Hurtado, es en la novela una forma efectiva de recuperar momentáneamente la ilusión; la vía para vivir muchas vidas deseables e incluso para tomar conciencia de la realidad y del tiempo ("Ahora después de muchos años los veo a todos esa noche". (119). El teatro permite que las realidades sean imaginables, posibles. El teatro es una forma de memoria que recupera el pasado

[34] *Cfr.* "Bibliografía de la Autora", al final.

para que el presente y el futuro brillen. El escenario con sus personajes, situaciones y diálogos, aparece y desaparece como "humo incandescente", de la misma manera que los propios recuerdos y las palabras en la memoria. (116-117)

LA LLUVIA REVELA LO QUE SIEMPRE HA ESTADO AHÍ

Otro de esos momentos luminosos y alegres lo constituye la presencia de la lluvia, casi al final de la primera parte de la novela. La lluvia dentro de un ámbito realista, representa la esperanza de fertilidad en las tierras semidesérticas de Ixtepec. En la mayor parte de México, los cultivos son de temporal, esto hace que en general el agua de lluvia siempre haya tenido y tenga una importancia capital para la vida económica del país.[35] En la novela esta importancia es casi simbólica, pues Ixtepec es una zona fundamentalmente minera; por otra parte, sólo de una forma indirecta es referida la tierra como "agro" del cual son despojados los campesinos; se trata de una tierra que cambia –una y otra vez– de unas manos a otras, terminando casi siempre en las mismas (el terrateniente mueve "las mojoneras" de los "agraristas"). "Las Cañas", en las afueras de Ixtepec, casi un oasis, adonde los generales y sus queridas se van y recorren durante sus cabalgatas nocturnas, pareciera un lugar imaginario, simbólico, más que real.

–¡Vente, Julia!– suplicaba vencido el general, y ella, a medio vestir y siempre risueña, montaba en el mismo caballo de su amante. Salían al galope por mis calles para irse de lunada hasta Las Cañas, el lugar del agua. De lejos, a caballo también, los seguían los asistentes. Ixtepec la oía reír a medianoche, pero no tenía el derecho de mirarla así, corriendo a la luz de la luna, llevada por su amante taciturno. (42)

La presencia del agua y del viento como elementos de la naturaleza invocados por las palabras, igual que sucede durante los ritua-

[35] Javier González Graff, "El campo, principal problema de México", en *Cemos-Memoria* 35, México, 1991, p. 10.

les mágicos, son manifestaciones directas de un trastocamiento de la vida cotidiana, una manera de romper la tediosa monotonía de una conversación obsesiva sobre los mismos temas (los pecados de Julia, los asesinatos de indios, etc.), lo que sin duda tiene un efecto positivo aunque momentáneo en la realidad física y sicológica de los pueblerinos.

> –¡Va a llover!
>
> Gritaron con júbilo. Se sucedieron dos relámpagos más. Cayeron la primeras gotas gruesas y pesadas. Isabel tendió la mano fuera del techado.
>
> –¡Llueve! –exclamó alegre y miró ávidamente el jardín desgarrado por ese viento súbito que acarrea tierra a la tormenta. En unos minutos se formaron remolinos de agua que deshojaron a las jacarandas y a las acacias. Las papayas altas se doblaron bajo la lluvia. Los nidos de los pájaros instalados en lo alto de las palmeras cayeron al suelo. El viento pasaba zumbando por los tejados abriéndose paso entre la lluvia y llevando ramas verdes y pájaros enloquecidos. (103-104)

Todo aquel evento que rompa la estaticidad, la inmovilidad de la vida cotidiana representará, si no un cambio o una solución definitiva, sí una especie de válvula de escape, una salida temporal que permite a los individuos soportar la creciente tensión causada por la ocupación militar, por la decadencia y por el aburrimiento excesivos.

En la vida ixtepecana, no todo se presenta tan generalizado y definitivo, tan uniforme y cerrado como para afirmar, de una vez y para siempre, que una realidad está totalmente clausurada, y que todo habrá de transcurrir sin incidentes. La vida de los hombres está llena de puertas y ventanas por donde asomarse, por donde acceder a una realidad alternativa, aunque ésta sea imaginaria. Pero esto tiene que ver con la forma en que se ven y, finalmente, se encaran los acontecimientos.

En la novela, sin duda, juegan un papel preponderante el humor, la imaginación popular y la fuerza del pensamiento poético o lírico con que se captan los sucesos y las personas. Enmedio de la solemnidad de la retórica oficial, enmedio de la gravedad de una situación, a la deriva de la desesperanza y la desilusión, es rescatable la capacidad del ser humano para ser uno y muchos a un tiempo, para reírse de sí mismo y de su drama, para jugar con las palabras.

> Los invitados de doña Matilde callaron. Veían por encima de los tejados, por el cielo abierto del jardín, el trozo de la torre de la iglesia que tragaba uno tras otro a los relámpagos.
>
> –¿Quién había inventado el pararrayos? –preguntó Isabel sobrecogida. Desde chica, cada vez que llovía hacía la misma pregunta.
>
> Se la habían contestado muchas veces y siempre la olvidaba y ahora, asustada por la tormenta, se repetía lo mismo mirando encandilada el espectáculo salvaje. Se volvió. El viento le llevó los rizos negros a los ojos y a la boca. Los apartó riéndose.
>
> –¡Digo –gritó para hacerse oír– que esta noche dormiremos con cobija! ¡Va a hacer frío! (104)

La lluvia y el pararrayos, los temblores, el amor, el teatro, parecen tener la función de mover y conmover, de hacer que las sensaciones y percepciones, que el propio acto de producir sonidos recuperen su fuerza original.

PARTE III

Capítulo I

Desde los márgenes: la novela como microhistoria

LA MICROHISTORIA Y EL VALOR DE LO SUBJETIVO

Como hemos hecho notar de varias formas, todas las posiciones políticas, las categorías ideológicas, pero también las personas y sus discursos están ironizadas, relativizadas por el discurso heterogéneo, plurilingüe de la novela.[1] Es decir, no encontraremos en *Los recuerdos* un discurso totalizante, ni definitivo en todas las circunstancias. Un personaje puede expresarse a favor o en contra de una idea respecto de algo o de alguien y, en el párrafo siguiente, desdecirse, decir lo contrario o, decir y actuar saliéndose de los esquemas que rigen su personalidad o su situación social.

La inconsistencia y la incoherencia en diversos niveles, para bien de la novela, es una marca, un sello de identidad en los personajes. Esta inconsistencia, por una parte, parece tener como fuente directa la situación sicológica y afectiva concreta que viven los individuos, en el preciso momento en que hablan, como si una suerte de pensa-

[1] "El prosista utiliza palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a un segundo dueño. Por esta razón las intenciones del prosista se refractan, y lo hacen bajo distintos ángulos, en dependencia de la ajenidad, la densidad y la objetividad sociológica de las refractantes lenguas del plurilingüismo" (Bajtín, *Estética de la... op. cit.*, p. 128).

miento automático se enseñoreara de su experiencia política, sobreponiéndose a su condición de clase y a su ideología. Y es que, pareciera decirnos la novela, la interpretación de un acontecimiento es sobre todo producto de la subjetividad y no de una pretendida objetividad e imparcialidad. Las pasiones y las sensaciones son las que finalmente mueven a los hombres y a los pueblos, las que dictan la crónica y la interpretación de los eventos. Es lo que una obra artística crea y recrea a través de un discurso que tiene como razón de ser el huir de toda determinación o predeterminación de un contenido unívoco e invariable.

Hay circunstancias y condiciones que unifican las vivencias de los personajes en *Los recuerdos*, a pesar de la ambigüedad creada por el juego constante entre esencia y apariencia de los seres –que alimenta la diversidad y heterogeneidad de las interpretaciones–, no obstante la heterogeneidad discursiva e ideológica y el plurilingüismo de la novela. Existe una experiencia cotidiana compartida por todos que los hace coincidir sicológica y afectivamente, pues sea cual fuere su clase social, su grupo racial y su creencia política o religiosa, son sin excepción "los vencidos de la Historia". Dicho de otra manera, son los protagonistas de la historia con minúscula, los actores de una MICROHISTORIA que se convierte en una explicación subjetiva y personal de los acontecimientos.[2]

[2] Se trata de narrar la historia desde otra perspectiva, como dice Luis González, cuando explica que su trabajo sobre San José de Gracia es una *microhistoria* porque "en el escenario josefino nunca ha tenido lugar ningún hecho de los que levantan polvareda más allá del contorno de la comarca. No se ha dado allí ninguna batalla de nota, ningún 'tratado' entre beligerantes, ningún 'plan revolucionario'. La comunidad josefina no ha producido personalidad de estatura nacional o estatal; nada de figuras sobresalientes en las armas, la política o las letras. No ha dado ningún fruto llamativo ni ha sido sede de ningún hecho importante. Parece ser la insignificancia histórica en toda su pureza, lo absolutamente indigno de atención, la nulidad inmaculada: tierras flacas, vida lenta y población sin brillo. La pequeñez, pero la 'pequeñez típica' y no obstante esta 'insignificancia', se vuelven relevantes por la mirada amorosa del estudioso o escritor (...) Todos los pueblos que no se miran de cerca con amor y calma son un pueblo cualquiera, pero al acercarles el ojo cargado de simpatía, como es el caso presente, se descubre en cada pueblo su originalidad, su individualidad, su misión y destino singulares y hasta se olvida lo que tiene de común con otros pueblos (...) pretende ser una historia universal de San José de Gracia (...), una comunidad aislada de la corriente principal del país que, en los últimos años, se ha incorporado, por cursos imprevistos, al río central de México" (González, *Pueblo en vilo. (Microhistoria de San José de Gracia)*, México, COLMEX, 1979, pp. 3-4).

LO TRASCENDENTE Y LO INSIGNIFICANTE

Desde esta perspectiva, y en el marco de la tranquila y monótona vida pueblerina, es más relevante para los ixtepecanos la enigmática y luminosa presencia de Julia Andrade, la amante de Francisco Rosas, en la iglesia del pueblo (76), o paseándose de su brazo alrededor del jardín, mientras la banda militar toca. Estas "apariciones" son interpretadas como momentos paradigmáticos que rompen el "orden" previsible de un Ixtepec casi despoblado, en cuya vida cotidiana se continúan haciendo las mismas cosas, se siguen repitiendo los mismos gestos.

> Al llegar a la Plaza la serenata estaba en su apogeo. La Banda Militar instalada en el kiosko llenaba el aire de marchas alegres. Los hombres daban vueltas por la izquierda y las mujeres por la derecha. Giraban así tres horas, mirándose al pasar (...) Los militares con sus queridas al brazo eran los únicos que rompían el orden. Iban ellas como siempre, con sus vestidos claros, sus cabellos brillantes y sus joyas de oro. Se diría que pertenecían a otro mundo. La presencia de Julia llenaba de presagios el aire caliente de la noche. Desde lejos su traje rosa pálido nos anunciaba su belleza nocturna. Ella, indiferente, sonriendo apenas, paseaba al lado de Francisco Rosas, vigilante (...) Sonámbula, caminó entre la gente encandilándonos con su piel translúcida, sus cabellos ahumados y en una mano su abanico de paja finísima en forma de corazón transparente y exangüe. Dio varias vueltas por la plaza para ir a sentarse después en la banca de costumbre. Allí se formó una bahía de luz. Julia, en el centro del círculo mágico formado por ella, rodeada de las queridas y escoltada por los hombres de uniforme, parecía presa en un último resplandor melancólico. Las ramas de los árboles proyectaron sombras móviles y azules en su rostro. De la cantina de Pando trajeron refrescos. El general se inclinó ante ella para servirla. (93-94)

Estas imágenes que proyectan gran sonoridad y belleza plástica, al igual que la descripción detallada de la escena, hablan de la importancia vital que dichas "apariciones" públicas de Julia provocaban en los ixtepecanos. Las sensaciones y sentimientos que despertaban su presencia han quedado grabadas en la memoria colectiva.

Son recordadas a través del tiempo –quizá por generaciones– como si se estuvieran viendo en el presente, en el mismo instante en el que se recuerdan y en el que se narran. La memoria colectiva magnifica estos momentos y los hace integrarse a la mitología del lugar y de la región.[3] De la misma manera, es más importante el callado idilio de Julia con Felipe Hurtado –observado y comentado por todos– que la muerte de Obregón "sobre un plato de mole"; es más relevante la llegada de Felipe Hurtado, "el no contaminado por la desdicha" o, la presencia de la lluvia entre el calor bochornoso, lluvia que sus íntimos deseos parecen atraer.

También la cotidiana llegada del tren de las seis de la tarde que trae las "nuevas" de la capital y otros eventos que rompen la monotonía de la vida pueblerina, vienen a ser más relevantes que las propias maniobras militares en el pueblo. Si bien se sufre intensamente la opresión, es más intensa la vivencia de todo aquello que –por lapsos breves– la atenúa. La vox-populi, un tanto socarrona, observa:

> Se decían gente del Norte. Cada uno llevaba dos pistolas. Las del general tenían sus nombres en letritas de oro rodeadas de aguilillas y palomas: *Los ojos que te vieron* y *La Consentida*. (13)

De los militares y de Rosas no se recuerda su poderío en armas, su destreza, la forma en que realizan sus ejercicios militares (marchas, izamiento de banderas, paso de revista o toques de corneta), sino que –manteniéndose implícitas dichas manifestaciones de la presencia militar– se habla del efecto de todo ello en el estado de ánimo general. Lo que se recuerda de Rosas son sus paseos nerviosos con sus botas federicas y su mirada amarilla (12), sus pistolas decoradas con leyendas; se recuerdan las cabalgatas de los militares y sus queridas a las trancas de Cocula. Y todavía más, estos fieros varones parecen quedar casi siempre opacados en público por la presencia luminosa de sus queridas, con sus "pechos sueltos", sus "dijes de oro" y sus "espuelas de plata". (46)

[3] Recordemos que al final de la segunda parte y luego que ella y Felipe Hurtado desaparecen, son vistos cabalgando felices en las afueras del pueblo, convertidos en seres casi etéreos como los de las leyendas.

Son más trascendentes para la memoria el espacio maravilloso que promete el montaje de una obra de teatro que se escenificará por primera vez en el pueblo (120), la nostalgia por los zapatistas, o la salvación que anuncia la posible llegada de Abacuc el cristero (184), que los triunfos militares y los logros políticos y económicos de Carranza o de Calles. La memoria de Ixtepec, de forma tendenciosa, reconstruye una versión que pone en primer plano lo que en la experiencia colectiva es trascendente, omitiendo aquello que desde la óptica de una historia 'objetiva' y racional se consideraría significativo.[4]

La llegada del general Joaquín Amaro a Ixtepec, una personalidad histórica[5] –por ejemplo– es presentada a través de una descripción que incita al horror y a la risa jocosa frente a esa combinación de fealdad, invalidez y prepotencia que emana de él: "le faltaba un ojo, tenía la cara chata y la piel cetrina" como la de un indio "traidor"; desde su coche de motor su mirada "prometía castigos"; andaba "muy derecho", en su traje militar y su cabeza "al rape"; no se inmutaba ante los perros ni las gallinas. Pero sobre todo, se destacan las reacciones y sentimientos que el hecho despierta en el ánimo de los pobladores. (185)

Lo cercano y palpable, lo que directamente y en carne propia afecta la vida cotidiana, es lo que se toma en cuenta, aunque se trate de hechos que no rebasan el ámbito pueblerino y doméstico. Desde esta perspectiva, la Revolución encarna en pequeños actos y gestos de personas con nombre y apellido, aunque sin "renombre", sin prestigio.

[4] Desde una perspectiva que se considera 'histórica' y desde el discurso de una "Historia Nacional", Venustiano Carranza logró la pacificación del país, reorganizó los poderes y la administración, restableció el imperio de las leyes, distribuyó tierras, defendió los derechos obreros e impuso el respeto a México en el extranjero; Plutarco Elías Calles, por su parte, emprendió la construcción de grandes obras de irrigación y carreteras, la organización de un sistema bancario moderno, la creación de un gran número de instituciones como el Banco Nacional de Crédito Agrícola y Ejidal y el Banco de México; fundó las escuelas centrales agrícolas, la Casa del Estudiante Indígena. Estos y otros hechos y logros no son tomados en cuenta en el balance de los ixtepecanos.

[5] Joaquín Amaro Domínguez (1889-1952) de ascendencia indígena, fue primero maderista y en 1912 ascendido a cabo primero de rurales por su campaña contra el zapatismo. Se alzó en armas en 1913 cuando Huerta asumió el poder, adquiriendo gran fama entre los guerrilleros michoacanos. Sus triunfos locales fueron decisivos para el triunfo constitucionalista en Michoacán. Aliado de las fuerzas convencionalistas por poco tiempo, se hizo luego al carran-

La Revolución es un estrépito de caballos y jinetes, una ráfaga apenas de figuras en movimiento, un murmullo, un tiradero de palabras "malignas" e inconexas –como dice el loco Juan Cariño. La mayoría de las veces es sólo un recuerdo, un silencio enlutado por los caídos, otras, la violenta ola del deseo que intermitentemente viene a sacudir la superficie de ese lago quieto que es la vida de Ixtepec, este pueblo aislado de la corriente principal del país.

La participación en los hechos revolucionarios es absolutamente colateral e indirecta. En Ixtepec los que participaron en la contienda fueron los campesinos zapatistas y luego los cristeros, no así los "notables" del pueblo que parecen estar apostados en un puesto de observación, alejados del campo de batalla, debido a su sexo, a su posición económica, a su clase social, pero sobre todo, debido a su personalidad. En la novela nunca se hace referencia a que algún ixtepecano haya actuado directamente en los hechos de armas, a excepción del general Rosas.

En Ixtepec a pesar del renombre de algunos de sus habitantes, no hay héroes ni personalidades destacadas, en general todos son seres insignificantes, grises y anónimos.[6] Y es a partir de la insignificancia histórica, desde donde se ven los acontecimientos que la historiografía oficial califica de trascendentes, pero que pierden brillo bajo la lente de lo pequeño y lo próximo.

cismo. Los 'rayados' de Amaro cobraron fama nacional, se incorporaron al Ejército de Operaciones comandado por Obregón en el cual hicieron un brillante papel. En 1916, Amaro combatió en Morelos contra los zapatistas y en 1918 operó en Durango y Chihuahua contra los villistas. De 1920 hasta 1931 fue sucesivamente Jefe de la 5ª División del Norte, Subsecretario Encargado del Despacho de Guerra y Marina, y después Secretario de Guerra durante los períodos presidenciales de Calles, Ortiz Rubio y de Portes Gil. En ese período su labor culminó en un plan de reorganización de jefes y tropas surgidos de la Revolución y con la regeneración del ejército: implantó disciplina y técnica y propagó actividades deportivas y culturales a través de bibliotecas populares en los cuarteles. De 1931 a 1935 fue director de Educación Militar y del Heroico Colegio Militar. Al ser expulsado Calles del país, se le concedió una licencia ilimitada en el ejército (*Los protagonistas*. Así fue la Revolución Mexicana), México, Senado de la República/Secretaría de Educación Pública/Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1985, vol. 1, p. 1539.

[6] En una microhistoria, "Para nada se mientan los poquísimos paisanos que han hecho fuera alguna fortuna en las armas, la política o las letras" (González, *Pueblo en vilo... op. cit.*, p. 6).

Todavía estaba cerrada la casa de la Luchi cuando los Moncada volvieron al pueblo. Su llegada nos llenó de bullicio. Venían alegres, y al atravesar mis calles las sembraban de risas y de gritos. Felipe Hurtado los acompañaba en sus idas y venidas (...) Era domingo y había tertulia en la casa de doña Matilde. Las bandejas con refrescos y golosinas circulaban con libertad y los invitados vestidos de gala hablaban de las noticias de los periódicos y de política.

–Calles se va a querer reelegir– se dijo casi con frivolidad.

–Es anticonstitucional– intervino el doctor.

–¡Sufragio efectivo, no reelección!– comentó con pedantería Tomás Segovia mientras lanzaba una mirada a Isabel. Esta sin prestarle atención, reía con Hurtado y con sus hermanos. Conchita y el boticario trataron de atrapar palabras sueltas de aquella conversación risueña que amenazaba durar toda la tarde.

–¡Ah! Me parece que están hablando de los amantes –intervino Segovia con un gesto que le pareció mundano. Los jóvenes y Hurtado lo miraron sin entender lo que se proponía. (91-92)

Los hechos que se destacan en la microhistoria –al igual que en varios pasajes de la novela–, son aquellos que implican cierta variación o una franca interrupción de la vida cotidiana. Por un lado estan los nacimientos, los casorios, las muertes y los ritos funerarios; también el día en que se develó una estatua, se fundó una calle nueva, el día en que se remosó la iglesia o llegó la feria anual; por otra parte, hay hechos como la llegada de gentes de fuera, de la electricidad, del telégrafo; la aparición del primer automóvil en las calles ixtepecanas, como cuando llega el general Amaro al pueblo. En otro orden aparecen las campañas políticas o sanitarias, los censos, el cambio de cura o de síndico, esto es, aquellas medidas que impuestas de afuera o desde dentro, trastocan en menor o mayor medida las costumbres y los hábitos, los rituales.[7]

Recuerdo la partida de Juan y Nicolás para las minas de Tetela. Un mes entero duraron los preparativos. (23)

Por la tarde se abrieron los comercios y los vecinos salieron a reconocer el pueblo, alegres de estar otra vez al sol y de encontrar otra

[7] *Ibidem*, pp. 6-8.

vez a los amigos. Por la noche Ixtepec hervía de rumores; los decires llegaron a los pueblos vecinos en una frase: "Hay sublevación en Ixtepec" y los arrieros no bajaron el sábado. (248-249)

Así, esos hechos locales, aquellos que le dan color a la vida cotidiana, que la trastocan en algún sentido, y que por lo general no rebasan los límites de lo pueblerino, son los que van construyendo la historia y la mitología de la comunidad.

Desde la tarde que la vi desembarcar del tren militar me pareció mujer de peligro. Nunca había andado nadie como ella en Ixtepec. Sus costumbres, su manera de hablar, de caminar y mirar a los hombres, todo era distinto en Julia. Todavía la veo paseándose por el andén, olfateando el aire como si todo le pareciera poco. Si alguien la veía una vez, era difícil que la olvidara... (39)

La "aparición" y la consecuente "desaparición de Julia", por ejemplo, se fue transformando, de boca en boca, en chisme, en rumor y finalmente en una leyenda que la memoria colectiva guardará como formando parte de sus mitos de origen, pues explica de algún modo los acontecimientos pasados, presentes y futuros, así como el modo peculiar de ser de los ixtepecanos.

Pasaba el tiempo y no nos consolábamos de haber perdido a Julia. Su belleza crecía en nuestra memoria. ¿Qué paisajes andaban mirando aquellos ojos que ya no nos veían? ¿Qué oídos escucharían su risa, qué piedras de qué calle retumbaban a su paso, en qué noche distinta de nuestras noches espejeaba su traje? Nosotros, como Francisco Rosas, la buscábamos y la llevábamos y la traíamos por parajes imaginarios. Tal vez escondida en la noche nos miraba buscarla. Tal vez veía su banco de la Plaza abandonado debajo de los tamarindos y escuchaba a la Banda Militar tocar marchas para ella. Tal vez se escondía en los almendros del atrio y sonreía al ver pasar a las mujeres enlutadas entrar a la Iglesia y después salir buscando la gracia de su escote. Los que salían de Ixtepec volvían siempre con noticias de ella: uno la había visto paseándose por México. Iba del brazo de Hurtado, riéndose como en aquellas noches en que Francisco Rosas la llevaba a caballo hasta Las Cañas. Otro contaba en voz baja haber visto el

brillo de su traje en la Feria de Tenango y cómo cuando él se acercó a saludarla se le hizo perdidiza (...)

Otros más creían en su muerte y oían por las noches la risa de Julia rodando por las calles como un fantasma. (151-152)

La memoria colectiva de ixtepec puede manifestarse en el chisme, en algún refrán o canción, pero también en un retrato miniatura, en una imagen a escala como los que contienen los camafeos antiguos, joyas que guardan la imagen a través de una pequeña reliquia –fragmento del pasado– y que puede hacernos evocar sentimientos y sensaciones que creíamos ya olvidados. Nostalgia y deseo por lo que está ausente, por lo que ya no es, por lo que quizá nunca fue pero que es susceptible de ser reconstruido.

En este sentido, la historia local tiene que ver mucho con la historia personal e íntima de los individuos y, muchas veces, ambas se confunden. En el relato de un acontecimiento colectivo se refieren los detalles y pormenores que forman parte de una situación colectiva, como si se tratara de algo vivido por una clase social que por momentos encarna en una persona, que ve y describe desde su interior y con la intensidad propia del instante en que ocurrió.[8]

En un constante intercambio, la mirada y con ello las opiniones del "nosotros" o del "ellos" se traslada al Yo –y viceversa–, produciendo una serie de imágenes y experiencias que son llevadas por momentos a un nivel de abstracción que alcanza lo poético. Así, por ejemplo, cuando se va sabiendo que Felipe Hurtado, "el extranjero", ha llegado al pueblo, se habla de cómo la alegría llega hasta las cocinas de las casas e inunda todo: el tiempo gira y levanta "luces y reflejos" en las piedras y en los árboles que se llenan de pájaros; el sol "subió con delicia por los montes", mientras el "olor de la tisana de hojas de naranjo" se mete a las habitaciones de las señoras y las despierta. (63). Por el contrario, cuando en la 2ª parte, Isabel se ha hecho amante de Rosas, lo cual presagia la derrota final del pueblo, todo es opaco y gris.

[8] "...aquí la masa no sustituye al individuo. También se ha evitado caer en el extremo opuesto del culto a los héroes. No es una historia anónima, tampoco una colección de biografías. Se presta más o menos la misma atención al individuo y a la multitud" (*ibidem*, p. 6).

LA NOVELA: MICROHISTORIA DE LOS VENCIDOS

Si pudiéramos darle un nombre a esta interpretación marginada e informal que se hace de los hechos en *Los recuerdos del porvenir*, podríamos afirmar sin temor a equivocarnos que, es la interpretación de algunos aspectos de la Historia de México desde la perspectiva de los derrotados, se trata de una especie de visión de los vencidos que se contrapone evidentemente a la visión de los vencedores, es decir, a la de quienes tienen y ejercen el poder, Se trata así de una visión que se opone a la impartida como la "verdadera", "única" y "por ley" en los textos escolares, en los discursos de funcionarios y políticos del régimen.[9] Por otra parte, se trata de una versión de los de abajo, y desde la posición del que no tiene voz ni voto, desde el interior de su casa, de su vida cotidiana, de su memoria.

Pero ¿quiénes son los "vencidos" para la memoria de Ixtepec? Los vencidos son aquellos que desde la visión de la clase media ixtepecana han quedado –como ellos mismos– excluidos de toda participación y de todo derecho a existir y a expresarse; aquellos que sufren las calamidades de una situación provocada por los vencedores. La visión de los vencidos depende de si uno está situado del lado perdedor de una contienda, pero sobre todo surge de la experiencia de la alineación de todos los días, del vivir en los márgenes.

El discurso de la novela, en este sentido, se afilia consciente y partidariamente a la interpretación que, junto con otros autores contemporáneos, hace Juan Rulfo, en el sentido de que –se diga lo que se diga– lo que lograron los indios y los campesinos en general, como resultado de la Revolución Mexicana, fue el tener un trozo del gran páramo o desierto, expandido extraordinariamente luego del fracaso de la lucha cristera. Páramo que es toda tierra sin agua y sin apoyo alguno para hacerla producir, y que fue la que en realidad se repartió a manos llenas. Desierto infinito donde sólo ha quedado arena, matas espinosas, coyotes que acechan, vastedad donde no hay límites ni fronteras. Pero en este caso, haciendo énfasis en la marginalidad de los grupos de derecha que fueron despojados por los movimientos armados.

Pero lo que en Rulfo es dar vueltas, en un círculo eterno, sobre la misma tierra caliente y árida de Comala, en la novela de Garro, es dar vueltas y vueltas sobre la misma verdad, una verdad figurada en ese ir y venir constante a través del recuerdo y del ensueño de los ixtepecanos, lo cual se convierte en una forma de escapar a la dolorosa pérdida de la fe y la esperanza, un intento de rescatar lo que no debiera olvidarse. Es una verdad compartida y solapada en silencio, sin posibilidades de cambio, pues los gestos y las actitudes de los hombres, no obstante la diferencia de épocas, se repiten hasta el infinito.

Esa verdad, entre otras cosas, consiste en el reconocimiento doloroso de la condición de quienes, como los mexicanos, vivimos una situación de esquizofrenia social, por la cual somos y no somos; guardamos silencio sobre ciertos pasajes históricos vergonzantes en vez de abrirnos y hablar. Estamos entre la constante aspiración a una modernidad que parece que nunca logramos alcanzar cabalmente, y la terca conservación de las tradiciones.[10] Esquizofrenia que nos hace vivir dos o más tiempos de manera alterna. Al mimo tiempo esta naturaleza desdoblada, este ser indefinido e inconcluso nos permite acceder a la experiencia de la recordación y de la profecía.

El Yo-memoria de Ixtepec –decíamos– se autocontempla de manera distante, como si se tratara de "alguien" alejado. Al mismo tiempo se percibe a sí mismo como un Yo que se desdobla en el Nosotros de la comunidad.

[9] El discurso oficial sobre la Revolución Mexicana ha tenido, en lo que va del siglo, cambios y versiones elaboradas de acuerdo con las políticas de los gobiernos en turno; sin embargo, lo que es una constante es el hecho de que ese discurso justifica al Estado actual como producto directo del movimiento revolucionario y representante "legítimo" de los intereses de las "masas", de ese "pueblo" que participó en él.

[10] Octavio Paz señala de una manera muy ilustrativa esta situación: "Las naciones cambian con mayor lentitud de lo que generalmente se cree. Si se piensa en la técnica –la substitución de la diligencia por el ferrocarril y la del ferrocarril por el automóvil y el avión– los cambios son relativamente rápidos. Sin embargo, la creación de una clase de técnicos capaces de manejar un ferrocarril o un avión es bastante lenta; lo es mucho más educar a individuos capaces de diseñar y construir aviones y otros tipos de transporte moderno. Los cambios en materia de moral, actitudes y costumbres son todavía más lentos. Millones de nuestros contemporáneos, tanto en Nueva York y en París como en México y en Pachuca, creen aún en la astrología babilónica. En la esfera de la política se observa lo mismo. Pasar de una idea a otra es relativamente fácil: se puede ser hoy monárquico y mañana republicano, comunista ayer y hoy liberal. Es mucho más difícil cambiar nuestras actitudes y hábitos mentales" (Octavio Paz en Julio Scherer, "En vísperas de sus 80 años, Octavio Paz hace relación y recuento de su pensamiento", *Proceso*, núm. 885, 18 de octubre, 1993, pp. 14-15).

> La inercia de esos días repetidos me guardaba quieto, contemplando la fuga inútil de mis horas y esperando el milagro que se obstinaba en no producirse. El porvenir era la repetición del pasado. Como en las tragedias, vivíamos dentro de un tiempo quieto y los personajes sucumbían presos en ese instante detenido. (63)

La novela intenta constituirse en un ejemplo de cómo funciona la memoria colectiva o que quiere ser colectiva, ese "rumor social" que integra materiales diferentes para crear una versión "ideal", esto es funcional, apropiada o útil para un grupo o comunidad en una situación determinada. Así, esta **'microhistoria de los vencidos'**conserva aquello que ha dejado huellas en la memoria de las sucesivas generaciones: documentos, monumentos o recuerdos. En este caso se trata de una comunidad pequeña, aislada y si bien ajena a los logros y fracasos nacionales, no exenta de sufrir los perjuicios.

Si bien en la microhistoria el entorno geográfico es vital, en *Los recuerdos* adquiere dimensiones simbólicas. Sólo el traslado de lugar de las "mojoneras" por parte de Rodolfito nos señala los límites de las tierras de labranza. Los límites del poblado son borrosos: dos o tres calles que lo cruzan y salen hacia Tetela por un lado y hacia Cocula por el otro. El propio Ixtepec, se ha trasladado de un lado para otro, a causa de los continuos conflictos a lo largo de su historia. No obstante el desarraigo, son significativas las alusiones a los espacios geográficos y a las variantes del tiempo que implican la idea de que el medio natural afecta muy de cerca la vida rústica. Se habla de la gran sequía que padece la región, de un terremoto, del hambre de los campesinos por falta de tierras productivas y por el despojo de los caciques. Aun con todo ello, la razón de los sucesos no depende totalmente de los cambios de la naturaleza, de sus ciclos: "la historia local es cualitativa, no cuantitativa". La vida de Ixtepec como la de otras localidades ha sido afectada por hechos que provienen del exterior, sobre todo de la metrópolis. Pero a pesar de ello, la vida de la comunidad ha conservado su propia sustancia y su propio ritmo.[11]

Es por ello que en la novela de Garro, la narración y los diálogos de los personajes ponen énfasis en las vivencias sociales y sicológicas, en los sentires comunes que siguen siendo actuales, desplazando a un segundo lugar la crónica de acontecimientos –como la Revolución y La Cristiada–,[12] aunque éstos sean, hasta cierto punto, una especie de gran escenario, desde donde se leen y se interpretan los hechos locales; aunque sean motivación indirecta para remover viejos rencores de clase o de grupo, convirtiéndose así en disparadores de la acción. Es el caso de los efectos devastadores que tiene en la vida espiritual y en la sicológica de los individuos y de la colectividad, la orden de Calles de cerrar los templos y suspender los cultos. La novela da cuenta de un hecho histórico que en la memoria de Ixtepec es trascendente: el 31 de julio de 1926 fue el último día de culto público por decisión del Episcopado, en franca rebeldía ante el gobierno de Calles, quien a su vez decretó la ley que ordenaba cerrar los templos, lo cual fue interpretado por los católicos –influidos por obispos y sacerdotes– como "la expulsión de Dios".

En la segunda parte de la novela de Garro, el drama se desarrolla alrededor de Isabel Moncada y de Rosas, pero en otro nivel, pues gira en torno a cómo vive Ixtepec la guerra cristera que es una violenta reacción contra las políticas del callismo. Los pobladores son orillados a actuar para salvarse de la opresión y la violencia. El conflicto Gobierno-Iglesia del que se habla en las tertulias, que difunden los periódicos que llegan al pueblo por tren, se manifiesta en la vida cotidiana de manera cruel (el sacristán es casi asesinado, el padre Beltrán huye). Los ixtepecanos intentan la insurrección, pero son totalmente aplastados. Si comparamos los testimonios reales de cristeros –orales y escritos– con la ficción, es muy interesante encontrar que la novela recoge de manera muy fidedigna el estado sicológico que prevalecía en esa época y las reacciones del pueblo católico frente a esa medida gubernamental, que fue la que prendió la mecha de la Guerra Cristera.[13]

> Siguieron unos días callados y luego vinieron los motines inútiles y sangrientos. Me invadió un rumor colérico. Yo ya no era el mismo con

[11] González, *Pueblo en vilo... op. cit.*, p. 4.

[12] En la elaboración de una microhistoria, dice Luis González, "...antes de reseñar, en cada período, los minúsculos acontecimientos de la vida local, se esbozan los sucesos mayúsculos de la vida nacional de México y los medianos de la existencia regional..." (*ibidem*, p. 5).

[13] Meyer, *La Cristiada... op. cit.*, pp. 97-125.

la iglesia cerrada y sus rejas vigiladas por soldados que jugaban en cuclillas a la baraja. Me preguntaba de dónde vendrían aquellas gentes capaces de actos semejantes. En mi larga vida nunca me había visto privado de bautizos, de bodas, de responsos, de rosarios. Mis esquinas y mis cielos quedaron sin campanas, se abolieron las fiestas y las horas y retrocedí a un tiempo desconocido. Me sentía extraño sin domingos y sin días de semana. Una ola de ira inundó mis calles y mis cielos vacíos. Esa ola que no se ve y que de pronto avanza, derriba puentes, muros, quita vidas y hace generales. (163-164)

Los actos y las palabras responden a la dinámica de la resistencia civil como respuesta a la violencia y al abandono. En el pueblo se sobrevive a pesar de todo. Por ejemplo, los ixtepecanos se atreven a desafiar a sus tiranos, no porque tengan una conciencia y una ideología definidas, sino porque la violencia y la crueldad sicológica de la política del Gobierno Obregonista y luego Callista, ha ido demasiado lejos, porque hay que reaccionar de algún modo.

"¡No hay mal que dure cien años!..." "¡El que al cielo escupe a la cara le cae!", gritaban desde los árboles y los tejados. Francisco Rosas oía los gritos y disminuía el paso. "¡Mira, Francisco, te vale que soy mansito!" (164)

En el Ixtepec de la ficción, como en el San José de Gracia real, las zozobras de la época conforman un panorama catastrófico. Hay una serie de circunstancias externas que en la elaboración de una microhistoria se toman en cuenta:[14] las guerras cíclicas, la proverbial sequía, los temblores, los abusos del cacique, el abigeato y su castigo cruel, la migración de los hombres del pueblo a las minas de Tetela, la decadencia de las mismas; también el robo de muchachas, los rumores sobre el Zapata vivo y sobre las campañas de Abacuc, las persecusiones y las quemas de libros y símbolos religiosos; los asaltos de los zapatistas y el paso de las tropas del general Joaquín Amaro y las consecuentes fogatas en la plaza y las canciones "de fusilados", amén de la polvadera que levantaba su automóvil; no se pueden dejar de lado el impacto que produjeron hechos que rebasan

[14] González, *Pueblo en vilo... op. cit.*, p. 167.

los límites locales: la Primera Guerra Mundial y el ascenso del nacional-socialismo, el caso de antropofagia practicada por los llamados "sobrevivientes del Polo Norte".

El intento de Ixtepec de participar en la Guerra Cristera nace del catolicismo anticajobino, del anticallismo de sus pobladores, pero sobre todo y fundamentalmente, como una airada respuesta a la represión, al autoritarismo que les llega "desde arriba" y "desde afuera". La rebeldía de los ixtepecanos proviene de un elemental sentido de lucha por el propio derecho a la existencia, una existencia relativamente irrelevante, pero que se erige como una protesta contra el Poder que los aplasta, que siempre les exige tributo.

Así, cuando la conjura es descubierta y durante el juicio de los alzados, las voces del pueblo anónimo –independientemente de cualquier condición de clase y de su natural heterogeneidad ideológica y discursiva– expresan las vivencias y el punto de vista comunes, propios de quienes están siempre en los márgenes.

El general pasó junto a nosotros mirando las copas de los árboles; en este momento me llega la frescura de su agua de colonia y su mirada vacía de ramas y de hojas. Seguíamos bajo su sombra inmóvil que repetía el mismo crimen una y otra vez con la precisión minuciosa de un maniático (...) El general sólo sabía de la existencia de unas calles, y a fuerza de creer en ellas se le volvían irreales y sólo las tocaba persiguiendo a las sombras que hallaba en sus esquinas. Su mundo fijo nos lo cobraba en crímenes.

–Viene de dormir con la hermana –murmuraron rencorosas las mujeres.

–¡Viva Nicolás Moncada! –gritó alguien entre la gente.

–¡Viva Nicolás Moncada! –contestaron muchas voces.

Francisco Rosas sonrió al escuchar los gritos, entró al curato y un cordón de soldados rodeó el edificio. Vinieron después más militares con cartapacios y caras preocupadas.

(...) Llegaron las mujeres vendiendo chalupitas y aguas frescas; nosotros comemos antojitos, mientras los gobernantes patriotas nos fusilan. (261-262)

LA NARRACIÓN: DE LA HISTORIA SOCIAL A LA HISTORIA TRADICIONAL

Ahora bien, es sobre la línea de ese murmullo general, de la *vox populi*, o historia social,[15] donde se van destacando las voces personales que provienen de la experiencia única y singular de cada individuo. Voces que funcionan como contrapuntos que interceptan, que rompen la melodía general, poniendo en evidencia la diversidad y heterogeneidad, la inconsistencia de la voz colectiva que se autonombra 'Yo-memoria de Ixtepec'. Es, como diría Braudel, una *historia tradicional*, historia de dimensión individual, historia de los acontecimientos:

> Historia de oscilaciones breves, rápidas, nerviosas. Ultrasensible por definición, el menor intento de movimiento, pone en alerta todos sus instrumentos de moda (...) Por ello resulta ser la historia más apasionante, la más rica en humanidad, y por ende la más amenazante. Desconfiemos de esta historia todavía ardiente, como sus contemporáneos la han sentido, descrito, vivido, siguiendo el ritmo de su vida, breve como la nuestra. Tiene la dimensión de sus cóleras, de sus sueños y sus ilusiones.[16]

Ese es el tipo de historia que la memoria de Ixtepec se ocupa por narrar, dando cuenta del comportamiento imprevisible de las distintas voces (memorias) que en ella confluyen. Entre el tumulto que se concentra fuera de la iglesia del lugar, a punto de ser cerrada, y entre los gritos indignados de la multitud, los pensamientos de Isabel Moncada ganan el espacio.

> Doña Ana se abrió paso entre la gente para llegar hasta donde estaba Dorotea y juntas salieron a la calle. Isabel se quedó sola esperando la vuelta de su madre. La muchedumbre la traía y la llevaba como el agua mece a una planta acuática. Fascinada, se dejaba llevar de un lado a otro. Sintió que un poder ajeno a ella la apartaba de la gente y la llevaba a un lugar desconocido donde se encontraba sola.
>
> –¡Hijo de siete madres no verá la luz del día!
>
> La amenaza corrió de boca en boca, Isabel la oyó llegar y alejarse girando entre los pilares de la nave. Francisco Rosas atravesó mares de centellas y abajo, muy abajo, quedaron las palabras dichas en la iglesia. "No nos teme", se dijo la joven, y la imagen del general surgió sobre las cabezas de los fieles. Francisco Rosas vivía en un mundo diferente del nuestro: nadie lo quería y él no quería a nadie; su muerte no significaba nada, ni siquiera para él mismo: era un desdichado. Tal vez como ella y sus hermanos tampoco había encontrado el secreto que buscaba desde niño, la respuesta que no existía.
>
> "...Isabel,¿crees que los montes existen?"
>
> La voz niña de Nicolás llegó a sus oídos y desde la iglesia en llanto se fue a la mañana en que ella y sus hermanos se escaparon de su casa y un arriero los devolvió a sus padres ya muy entrada la noche. Habían subido a un monte espinoso lleno de iguanas y cigarras. ¡Eso no era un monte! Desde sus tierras pedregosas veían los montes verdaderos: azules, hechos de agua, muy pegados al cielo y a la luz de los ángeles. Los vecinos comentaron delante de sus caras rojas por el sol y sus lenguas hinchadas por la sed: "¡Los Moncada son malos!" (160-161)

La voz de Isabel al principio confundida entre el tumulto se va apartando, se va "interiorizando" paulatinamente hasta llegar al ámbito de un recuerdo entrañable donde las imágenes y las sensaciones placenteras –casi melódicas– van sustituyendo la crudeza del exterior, el movimiento brusco y la estridencia que domina al conjunto. La inmersión en el ámbito de sus sensaciones, la aleja de lo aparente y la acerca a lo que vislumbra como sustancial, esto es, su

[15] O una "historia de los grupos", según Braudel, la cual estaría a medio camino, entre una historia de "largo alcance" y una "historia tradicional" (Braudel, *Escritos sobre historia... op. cit.*).

[16]. Braudel al hablar de tres enfoques o tres niveles de la Historia bajo los cuales elaboró sus libro *El Mediterráneo y el Mundo Mediterráneo en la Época de Felipe II*, dice que en la primera parte del texto se ocupa de una historia "casi inmóvil, la del hombre en sus relaciones con el medio que lo rodea; una historia lenta en transcurrir y en transformarse, hecha muy a menudo de retornos insistentes, de ciclos recomenzados sin fin". Por encima de esta historia inmóvil hay una historia lentamente ritmada, una historia social, la "historia social de los grupos y agrupamientos". Por último hay una "historia tradicional", de dimensión humana, individual, "historia de los acontecimientos" que conforma un "mundo de pasiones vivas seguramente; mundo ciego, como todo mundo vivo, como el nuestro, despreocupado por las historias de profundidad, de esas aguas vivas en las que nuestro barco va como el barco más ebrio. Un mundo peligroso, decíamos, pero del que habremos conjurado los sortilegios y maleficios, habiendo de antemano fijado esas grandes corrientes que subyacen, a menudo silenciosas, y cuyo sentido sólo se revela si se abarcan largos períodos de tiempo. Los acontecimientos resonantes a menudo son sólo instantes, manifestaciones de esos largos destinos y sólo se explican por ellos" (*ibidem*, pp. 7-9).

propia condición humana . Esa interiorización o abstracción que realiza la subjetividad individual respecto de lo exterior y objetivo, permite deslindar lo que en un instante se revela como "real" y "verdadero" y, sobre todo, le permite al personaje entrar en un proceso de identificación, pues si bien en el escenario "histórico" al general Rosas le ha tocado en suerte el papel de villano, eso no quiere decir que no sufra y padezca como todos los "desdichados" en Ixtepec, como cualquiera en su situación.

La perspectiva interior y personal, subjetiva, del personaje Isabel, es la miga de este pasaje. La novela nos descubre contradicciones, dudas y vaivenes de un carácter que se antoja en proceso de formación. Un continuo intento de individuación, de destacarse del conjunto, lo hará memorable.

> Tal vez Francisco Rosas era malo porque había buscado aquel monte de agua sin hallarlo. Sintió compasión por el general. Miró a las gentes agrupadas a su alrededor y no se reconoció en ellas. ¿Qué hacía allí? Apenas creía en Dios y la suerte de la iglesia la dejaba indiferente. Vio a su madre que se abría paso entre la muchedumbre para acercarse a ella. "Ahí viene, muy afligida y siempre está hablando mal de los curas"...
>
> –¡No nos recibió!
>
> Las palabras de su madre no la afectaron y la figura afligida de Dorotea la dejó indiferente. Sabía que para la vieja la iglesia era su casa y los santos su única familia; hablaba de ellos como de sus conocidos. "Dorotea es prima de la Virgen y amiga íntima de San Francisco", decía riendo Nicolás. En ese momento el desconsuelo de su amiga le produjo un goce extraño (...) Su madre la llamó varias veces; sintió que la tomaban del brazo y con firmeza la conducían entre la gente. Se encontró con el aire perfumado del atrio y con la cara de su madre que la miraba de muy cerca. Luego en silencio cruzaron mis calles apagadas y llegaron a su casa. (161)

En varios pasajes, esta experiencia interior de Isabel Moncada, nacida de una profunda crisis de valores, apunta a un proceso de desnaturalización o de disolución del sujeto que sensibiliza al personaje y lo coloca en una situación de apertura para escuchar al Otro e, inclusive, en un momento dado, para lograr identificarse con él. A través de ese permanente proceso de disolución del sujeto que en

vez de negarlo lo reafirma, el personaje puede establecer un diálogo con su propia conciencia, con su memoria. Isabel se desdobla, se observa y se percibe como "dos Isabeles", una real y otra irreal o imaginaria que no siempre puede reunir en una sola entidad. (29)

En un estrecho ámbito de acción, colocados en un punto fijo del tiempo, a los ixtepecanos parece no quedarles sino autocontemplarse a través de ese espejo de la memoria –esto es, del lenguaje– que refracta múltiples y variadas imágenes, no siempre placenteras. Esas imágenes –dispersas, fragmentarias, a veces caóticas– van conformando esa entidad abstracta, siempre cambiante e inasible de la experiencia colectiva que conserva la memoria.

Capítulo II

El tiempo y el espacio de los vencidos

HISTORIA Y CRONOLOGÍA

Desde la visión de la microhistoria, los hechos considerados históricos están intrínsecamente ligados a la experiencia personal y directa que los pueblerinos han tenido. Bajo tal óptica, dichos eventos pueden o no representar un cambio, pero de alguna manera revelan aquello que a través de los años, incluso de los siglos, ha permanecido intacto. Debido a ésto, el recuerdo del pasado y las vivencias del presente pueden equipararse, gracias –entre otras cosas– a la mayor o menor intensidad con que se han vivido y se viven los hechos.

Así, por ejemplo, en esa "memoria de Ixtepec", la figura del aislamiento y de la incomunicación se eterniza entre grupos sociales y entre individuos, como consecuencia de una larga y nefasta experiencia histórica, agravada todavía más por la ausencia de un orden jurídico y moral que, en el presente, sustente las acciones de los hombres. Pobres y ricos, indios y mestizos, hombres y mujeres, aparecen habitando sempiternamente su espacio personal y familiar, su espacio de raza y clase, de espaldas a la realidad del "otro", el cual –paradójicamente– comparte su vida de marginado. La violencia racial y social los abarca a todos, incluyendo a los terratenientes mestizos quienes son víctimas de la situación que ellos mismos han provocado con su ambición y su despotismo.

La misma situación entre grupos étnicos ha prevalecido en México –según se nos informa–, pues inferimos que a pesar de las diferentes políticas que en distintas épocas quieren soslayar el problema étnico, lo cierto es que el mestizaje no es absoluto en nuestro país.[1] Esta situación ha provocado un agudo conflicto, que la Revolución parece no haber resuelto, no obstante la retórica oficial, y el cual parece no ser un factor relevante ni decisivo en la Cristiada, pues de acuerdo con Meyer y según puede observarse en el pasaje del cierre del templo, (157-159), si bien es innegable la participación de los indios en el movimiento de los cristeros, no se puede hablar de éste como fenómeno blanco, indio o mestizo, sino del movimiento de

> ...unos grupos marginados por definición, en la medida en que se definen por su no participación en una historia que rechazan y de la cual son las víctimas: unos grupos que no cambian de sitio jamás, sino que particularmente y por motivos localmente circunscritos, participan en ese movimiento, que arrastra, como la presa cuando revienta, todas las aguas mezcladas: La Cristiada.[2]

En efecto, y como sucede con "la bola" en *Los de abajo* de Mariano Azuela, el tiempo de la colectividad se impone, es decir, el tiempo en el que ocurren hechos importantes que mueven a participar solidariamente a los que forman dicha colectividad, y más allá de diferencias económicas, sociales e ideológicas de una comunidad, aunque ésta sea muy pequeña. Cuando la situación del pueblo es estática o normal, esto es, cuando no hay ningún acontecimiento extraordinario que rompa la monotonía y la inercia de la vida de todos los días, las actitudes racistas y chauvinistas, a la vez clasistas y sexistas afloran de inmediato en las conversaciones familiares, en los actos y en los gestos cotidianos.

[1] El conflicto étnico relacionado íntimamente con el problema de la tierra está de algún modo aludido en la novela, esto es, la distribución y la ocupación del espacio. Según González Graff, además de que el mestizaje no ha sido total ni absoluto, en el agro se concentraban fundamentalmente los indios y mestizos dedicados a actividades agrícolas o a la explotación de minas, mientras que en las ciudades predominaban los criollos dedicados a la industria, entendiendo aquí por "criollo" el europeo pero también el extranjero, el advenedizo que se implanta en una tierra (González Graff, "El campo, principal..." *op. cit.*, p. 8).

[2] Meyer, *La Cristiada... op. cit.*, p. 33.

> La cronología –sucesión de fechas– fija el orden exterior del tiempo y permite la localización; pero no constituye más que un marco abstracto en el seno del cual se desarrolla una organización más profunda que es la dinámica efectiva de las *res gestae* mismas en la medida en que se engendran las unas a las otras, entran en combinación y se interfieren.[3]

En esa memoria colectiva representada en la novela de Garro hay un tiempo lineal, un orden que rige la aparición o representación de los acontecimientos, en una sucesión que corresponde a un "antes" y a un "después", a un orden cronológico, cuyos límites parecen también estar fijados: Ixtepec antes y después la Revolución armada que comienza en 1913 con la muerte de Madero y concluye en los años treinta, con el triunfo de la facción que llevó al poder a Carranza, a Obregón y a Plutarco Elías Calles, concentrándose sobre todo en el régimen de este último (diciembre de 1924 a noviembre de 1928), y específicamente en los dos últimos años, que es cuando estalla el conflicto cristero (de 1926 a 1928). Asimismo, y aunque se juega con cierta precisión en el tiempo individual, pues narra hechos que van de la infancia a la muerte de Isabel Moncada (de 1907 a 1927), según reza el epitafio de su tumba al final de la novela, el tiempo de la recordación (de la narración) se extiende un poco más allá, antes y después de este acontecimiento. El narrador Yo-memoria de Ixtepec informa al final de la novela cómo quedó el pueblo, luego de que Isabel se convirtiera en piedra, lo cual agrega poco a lo ya conocido; de hecho reitera –una vez más– lo que desde las primeras páginas se sabe sobre la destrucción del lugar y sus habitantes. En efecto, el general Rosas se va de Ixtepec y éste vuelve a las tinieblas en las que se sumía y que la fiesta disipa sólo temporalmente.

Sobre esa base, construida por el tiempo de la Historia y por el tiempo de la historia general o anécdota del relato, se construyen otros tiempos; los tiempos de la localidad, de los individuos, que responden a una lógica diferente y que se desarrollan independientemente del tiempo exterior, histórico. Es entonces posible quebrar la crónica como descripción exacta y fidedigna de los hechos. Es

[3] Chatelet, *El nacimiento de... op. cit.*, p. 5.

posible borrar los límites temporales y espaciales y ubicarse en los orígenes del pueblo, atravesando como un rayo por diferentes etapas de la vida pasada, interrumpiendo, contaminando, complicando y hasta enmarañando con informaciones transhistóricas la horizontalidad sintagmática del relato.

De la misma manera, se puede acceder a un futuro, a partir de ciertas tendencias que se manifiestan en el presente y se concretan tiempo después (una especie de visiones que los personajes experimentan como "corazonadas", "revelaciones" o "profecías" y las cuales constituyen un tejido fino de *prolepsis* o anticipaciones). Así, en la "memoria de Ixtepec", o memoria de Isabel Moncada, lo que cuenta es la historia de Ixtepec antes y después de Francisco Rosas, de Julia Andrade, de Felipe Hurtado, cómo fue tejiéndose la "caída final" de los hermanos Moncada y del pueblo. Pero también se puede alcanzar un futuro todavía más virtual donde lo imprevisible pueda suceder, teniendo como guía el deseo y la imaginación. El deseo, la imaginación y la experiencia directas de los individuos crean otro tiempo, uno original y único aunque no divorciado del todo de un tiempo general, abstracto.

Esos "veinte años" de la vida de Isabel que la memoria precisa como la distancia temporal desde la cual son interpretados los acontecimientos y que ponen de manifiesto la confusión cronológica, refuerzan la idea de que de tal interpretación depende la experiencia personal y colectiva que le sirve de referente (los hechos reales del pasado inmediato o mediato); pero, sobre todo, está en relación con el conjunto de representaciones que configuran de diversas maneras el discurso social.

En este caso concreto, pareciera que para el "nosotros" de la memoria de Ixtepec, cualquier ubicación temporal estrictamente realista o histórica, en términos de una "inteligibilidad" y de una "objetividad" resulta a todas luces inútil, vacía de sentido. Por eso no cuenta si se dice "esto pasó un lunes o un martes" sino qué valor sicológico, moral, o simbólico tiene ese lunes o ese martes, como consecuencia de algún hecho de cierta "notoriedad" o de algún hecho verdaderamente trascendente que haya significado un cambio, una variación o alteración de la rutina: el "día de la llegada de Julia o de Felipe Hurtado" o el "día que fusilaron a Nicolás Moncada", o "cuando

Isabel se convirtió en piedra". No interesa mucho que en la memoria aparezca la historia fragmentada y más o menos desordenada, que se borre el camino que va del efecto a la causa.

En la novela, por ejemplo, en la segunda parte se cuenta primero un hecho que cronológicamente vendría después. Se narra el desarrollo de la fiesta, el arresto de los cómplices y el hecho de que Isabel se haya ido con el general; páginas adelante se cuenta cómo, durante la misma noche de la fiesta y luego de la paliza al sacristán, éste fue salvado y llevado a la casa de "las cuscas", hechos que debieron ocurrir antes; se narra también cómo ocultaron a éste y al padre Beltrán, así como su huida hacia el encuentro con Abacuc el cristero. Se narra –cuando descubrieron la conjura–, un primer interrogatorio de los militares al loco Juan Cariño y a las prostitutas. El mismo día, y trasladándose a otro espacio (al Hotel Jardín) se habla de cuál fue la reacción de las queridas por el hecho de no haber sido llevadas al baile y su intento fallido por escapar del Hotel, de Ixtepec y de sus amantes. (223-238)

Ahora bien, en el pasado los hechos trascendentes son aquellos relacionados con los "orígenes", y por ende, son vistos de manera épica. En el presente lo épico se ha transformado en tragedia pues el tortuoso camino que ha recorrido la comunidad ixtepecana –gracias al fracaso de la Revolución y después de la rebelión cristera– es de destrucción y derrota continuos, una derrota que de tan repetida se vuelve eterna. El futuro es sin duda la caída final, una caída al vacío, un encuentro con lo mismo: o el olvido o el recuerdo siempre angustioso y culpable.

Son los hechos y su significación en el imaginario (esa huella que de muchas formas se manifiesta en los actos cotidianos y personales) los que tienen un valor. Es decir, lo que para la historiografía oficial está en primer plano, para la historia no oficial y local, para una virtual microhistoria, se vuelve insignificante. De ahí que los momentos extraordinarios, esos momentos culminantes que rompen la monotonía de la vida cotidiana, sean los verdaderamente relevantes y formen esa otra historia, ese relato que se ofrece como un discurso social alternativo.

También yo me sorprendí del entusiasmo con que mi gente aceptó la idea de la fiesta para el general Francisco Rosas. ¡El hombre es voluble! Se diría que en un instante todos olvidaron la iglesia cerrada y a la Virgen convertida en llamas (...) El miedo mágicamente disipado con la palabra fiesta se convirtió en un frenesí que sólo encuentra paralelo en mi memoria con la locura que me poseyó durante las Fiestas del Centenario. (194)

La memoria de Ixtepec (el yo narrador) se sitúa a distancia temporal y espacial de los hechos (*Yo supe de otros tiempos...Desde esta altura me contemplo*). A través de una versión sintetizada, la novela da cuenta del nacimiento, el desarrollo y la decadencia de Ixtepec, con la conciencia evidente de que los hechos de la realidad que la memoria guarda y quiere comunicar sólo pueden adquirir valor si existen el distanciamiento estético y una lucidez ética que se sobrepongan a las limitaciones y barreras que levantan un tiempo y un espacio específicos.[4] Así, los pormenores de la historia de Ixtepec, cuya razón de ser parece estar determinada por su pasado bélico, son sublimados por el recuerdo: *Supe del goce indecible de la guerra, creadora del desorden y la aventura imprevisibles*. (9)

En esta descripción casi laberíntica, construida por enumeraciones graduales que constituyen una amplificación, el antes y el después

[4] "El enfoque estético del ser interior del hombre exige ante todo que no le creamos, ni contemos con él, sino que lo aceptemos por encima de la fe y la esperanza, que no nos encontremos con él y en él (porque a partir de su interior no puede haber ninguna valoración fuera de la fe y la esperanza). La memoria empieza a actuar como la fuerza que une y que concluye; desde el primer momento de la aparición del héroe, éste nace para esta memoria (muerte), y su proceso de formación es el de la recordación. La encarnación estética del hombre interior anticipa desde el principio la irremediabilidad semántica del héroe; la visión artística nos ofrece a todo el héroe calculado y medido al final; en él no debe haber un secreto de sentido para nosotros (...) Desde un principio debemos (...) admirarlo como algo formalmente terminado (...), desde un principio lo debemos vivenciar en su totalidad, y en su sentido, debe estar formalmente muerto para 'nosotros'" (Bajtín, *Estética de la... op. cit.*, p. 117). Por otra parte coincidimos con Bajtín en que "...ni un solo acto cultural creador tiene que ver con una materia totalmente indiferente ante el valor o completamente casual y desordenada –la materia y el caos son en general conceptos relativos–, sino siempre algo ya valorado y ordenado de algún modo, respecto al cual debe ocupar ahora su posición valorativa con responsabilidad. Así el acto cognoscitivo encuentra la realidad ya elaborada en los conceptos del pensamiento precientífico, pero –y esto es lo principal– ya valorada y ordenada por la conducta práctico-cotidiana, social y política, y la encuentra reafirmada religiosamente; por último, el acto cognoscitivo parte de la imagen estéticamente ordenada del objeto, es decir, la visión de éste" (*ibidem*, p. 32).

se confunden, la secuencia "fundado, sitiado, conquistado y engalanado" parece, en el resto del párrafo, una línea ininterrumpida de acciones iguales y en ascenso. Luego de un período de guerras que, en el transcurso van perdiendo su carácter épico y adquiriendo un tono trágico; luego de ese ascenso que se relaciona con la estancia de años en una "montaña llena de agua (...) de cascadas y de lluvias en abundancia" –un período brevísimo de felicidad, debido al exceso de agua, alusión muy aguda a la importancia que para el agro mexicano tiene el agua como símbolo de bienestar y de prosperidad–[5] hay, al final, una caída estrepitosa, cuando un ejército "envuelto en la derrota" lo arrastra a su destrucción total. Por ello Ixtepec es ahora un "lugar sediento", inhabitado e inhabitable, con sus casas "quemadas y sus dueños fusilados antes del incendio". Es en este espacio de desolación, casi un cementerio, donde se ubican las peripecias y avatares de los personajes.

Resulta evidente que todo lo que ocurre en Ixtepec. ya ha ocurrido con mucha anterioridad. Se narra, pues, desde un pasado de cara a un pasado: Ixtepec ya no existe, ni sus pobladores, esos "hombres vencidos" tampoco; sólo es recuerdo, un recuerdo que se dirige a un futuro que es réplica del pasado y el cual se convierte en realidad sólo a través de la palabra (presente de la enunciación) que trata de reconstruir la memoria individual, la cual a su vez pretende fungir como memoria colectiva.

La memoria de Ixtepec es una "piedra aparente", una lápida parlante que ha quedado como testigo de su destino, del destino humano, y que, desde lo alto, aislada de todo, se contempla a sí misma como una intrincada red de imágenes y de reflejos.

Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara de Moncada, en el pueblo de Ixtepec el primero de diciembre de 1907. En piedra me convertí el cinco de octubre de 1927 delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez. Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos Juan y Nicolás. Cuando venía a pedirle a la Virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del

[5] González Graff, "El campo, principal..." *op. cit.*, p. 13.

hombre que me perdió y perdió a mi familia. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos. (295)

En la novela hay un principio y un final abiertos que auguran la repetición de 'posibles' historias iguales o parecidas y que desdicen todo tiempo clausurado de manera definitiva por la lápida de una tumba.

CONCEPCIONES DEL TIEMPO: UNA LECTURA HETEROGÉNEA. (DE LA GRECIA ARCAICA A LA ERA MODERNA)

Lo que los críticos de Garro han visto como concepción cíclica o mítica del tiempo en su primer novela (la historia como devenir está ausente) cuyo origen estaría en la lectura que hace Garro de la idea de historia según la Grecia Arcaica,[6] podría encontrar otra explicación en su capacidad de penetrar en una experiencia peculiar dentro de una circunstancia concreta: la falta de identificación y sentido de pertenencia que en muchos grupos y personas marginados produjeron eventos como el de la Revolución Mexicana. Hay en estos sectores desinterés y distanciamiento respecto de una historia protagonizada y contada por otros. Las historias que surgen se explican a partir de una serie de imágenes del resentimiento, la inseguridad y la depresión moral de seres vencidos y secularmente traicionados: los indios conquistados y explotados desde entonces y, del lado contrario, los ultraconservadores, derrotados primero en las Guerras de Reforma y luego durante la Guerra Cristera.[7]

Estas representaciones ponen en evidencia el providencialismo de los hombres y las mujeres de Ixtepec que, anclados en el pasado, están sedientos de un "salvador" que los rescate de la inmovilidad y de la ineficacia, consecuencia todo ello de su condición parasitaria,

[6] Para los griegos primitivos, no existe la idea de una transformación de la humanidad en el tiempo y por el tiempo, a través de las acciones. El tiempo para ellos es un tiempo cósmico y su modelo –proveniente de la época primitiva– es el ciclo regular de las estaciones que se suceden en el mismo orden de la humanidad (Chatelet, *El nacimiento de... op. cit.*, p. 21).

[7] Monsiváis en Pereyra, *Historia ¿Para qué?... op. cit.*, pp. 186-187.

actitud que tiene su origen lejano en los tiempos de la Conquista cuando se creía que España era el más poderoso y sagrado líder del mundo.[8]

Lo que priva realmente en el ánimo de los ixtepecanos es una ambivalencia de sentimientos que los hace añorar un pasado regido por los hombres fuertes, sabios y poderosos, pero en los cuales tampoco se puede confiar absolutamente. La acción civilizadora de hombres preclaros sólo queda reducida a un deseo, pues ni Porfirio Díaz ni Madero, ni Carranza ni Obregón ni Calles han garantizado el tan llevado y traído "progreso"; su signo al final de cuentas es el del caos que es un desorden eternizado que deviene en destrucción.

Los ixtepecanos –en la práctica cotidiana– están alejados de ese pasado civilizador, marmóreo y esplendoroso de una Grecia Homérica o de una Roma Clásica –traídas virtualmente a cuento–, visión apolínea que a veces intentan recuperar vía la mediación de las noticias sobre la Alemania fascista (103), donde cada clase y cada individuo actúan en el momento preciso para mantener la armonía y el equilibrio universales, donde se lucha denodadamente porque el lenguaje sea expresión justa de la cosa. Y es que, "Lo que el hombre hace cuando actúa, cuando trabaja, no tiene eficacia más que en la medida en que imita el proceso de la producción natural".[9]

Dicho de otra manera, el griego de la época clásica se distancia de la naturaleza para comprender que "es parte" de y que actúa "sobre ella", pero obrando siempre según su modelo. Así, la propia preocupación por el lenguaje en la novela, como sucedía con los griegos, tiene su origen en el deseo de que éste se ajuste a las cosas y a las "verdades".

Esta interpretación "criolla" condena a quien es diferente del modelo, condenan a ese 'otro' que ven como negación de la pureza y de la armonía ideales: el mestizo (el hijo de la antigua raza y del blanco conquistador), a quien el porfirismo exaltó como representante legítimo de la mexicanidad, responde a una visión que intenta-

[8] "...era el agente encargado de propagar el cristianismo y salvar a las almas engañadas por Satán. La expansión española era pues una obra de civilización y la historia antigua de los pueblos dominados, una historia gobernada por el demonio y la irracionalidad a la que puso fin el acto salvador de la conquista". (Florescano, *El poder y la... op. cit.*, p. 21).

[9] Chatelet, *El nacimiento de... op. cit.*, p. 10.

ba suprimir las divisiones étnicas, culturales y políticas que desgarraban al país,[10] una visión unificadora, homogeneizante, que las propias actitudes de los pueblerinos ponen en entredicho.

De distintas maneras, la novela –a través de la memoria del yo Ixtepec, en continuo desdoblamiento– hace hincapié en la perniciosa condición y en el comportamiento negativo de los mestizos de la región respecto de los indios, que aluden, además, al conflicto interracial que todavía existe no sólo en el campo mexicano, sino en todo el territorio nacional. En efecto, para los ixtepecanos los indios "¡Son la vergüenza de México!", por ello habría que exterminarlos. Por otro lado, la memoria del pueblo se refiere a los mestizos como advenedizos en una tierra que les es hostil: *...el campo les producía miedo. Era su obra, la imagen de su pillaje. Habían establecido la violencia y se sentían en una tierra hostil, rodeados de fantasmas.* (25)

La crítica de un estado de cosas de parte del narrador (Yo-memoria de Ixtepec), se contrapone evidentemente a la visión de los propios mestizos que forman la Sociedad Ixtepecana, para quienes es natural vituperar al indio que el discurso populista de la Revolución vio como el elemento específico de lo mexicano.[11] Ellos piensan que por principio los indios están excluidos de la Historia, pues no son seres sino "cosas" :*¡Ah, si pudiéramos exterminar a todos los indios! ¡Son la vergüenza de México!* (25)

La memoria de Ixtepec (narrador omnisciente) se convierte así en una especie de conciencia –espejo social de un grupo– contra la cual se reflejan pero también se refractan[12] las imágenes de los individuos.

[10] Florescano, *El poder y la... op. cit.*, p. 21.

[11] En tanto que la Reforma y el Porfiriato –dice Florescano– "se manifiestan como proyectos de una minoría vuelta de espaldas a los intereses de la mayoría de la población, la Revolución se anuncia como un proyecto de las mayorías contra las minorías privilegiadas" (*ibidem*, p. 64).

[12] Al emular aquí el modelo del fenómeno de refracción, se piensa en el hecho de que tanto las imágenes como las ideas de un individuo al encontrarse y contrastarse con las imágenes y las ideas colectivas, de algún modo cambian su dirección original, modifican su composición, se distorsionan. En sentido contrario, como los rayos de luz, las imágenes colectivas al internarse en el ámbito de lo individual, se refractan apareciendo como imágenes paralelas y distintas de lo que eran originalmente. "Reflejar", por el contrario, es lo que sucede con un objeto frente a un espejo, el cual devuelve intacta su imagen. En la refracción el espejo y la imagen, se interceptan, entran en contacto, intercambian sus materias y se llevan a cabo ciertas transformaciones.

En la novela es obsesiva la idea de que no existe el tiempo histórico, la idea de que no hay realmente un "devenir", esto es, un paulatino proceso de cambio; también de que el pasado, el presente y el futuro son sustancialmente el mismo, (*...El calendario también lo encarcelaba en un tiempo anecdótico y lo privaba del otro tiempo que vivía dentro de él* (20)) de que nada se mueve excepto en momentos privilegiados, extraordinarios, casi siempre bajo la marca de la violencia y el rompimiento del orden establecido (la guerra, la fiesta, el rito).

En efecto, para esta pequeña comunidad aislada, los momentos más relevantes en la historia del pueblo son aquellos que los sacan de la rutina, las campañas zapatistas o cristeras, los festejos religiosos o la fiesta que doña Elvira Montúfar y sus amigos les ofrecen a los militares para evadir su vigilancia y contribuir a la insurrección. La llegada de las huestes de Francisco Rosas resulta extraordinaria porque trae consigo a Julia Andrade; pero es nefasta porque,

> Cuando el general Francisco Rosas llegó a poner orden me vi invadido por el miedo y olvidé el arte de las fiestas. Mis gentes no bailaron más delante de aquellos militares extranjeros y taciturnos. Los quinqués se apagaron a las diez de la noche y ésta se volvió sombría y temible. (12)

La idea de que el espacio social[13] es estrechísimo, de que los hechos se han ejecutado una vez y sus efectos, casi siempre negativos, perduran por mucho tiempo, y más, de que el actuar les corresponde a otros (el presidente, los generales, los caudillos), viene a alimentar el odio entre grupos sociales, como si mutuamente se echaran la culpa de estar sumidos en el hoyo de la inmovilidad.

Ahora bien, debido a la generalizada decadencia económica y social, a pesar de las banderas, ideas o principios enarbolados por las facciones (que justifican la lucha revolucionaria que cambiaría y mejoraría virtualmente el estado de cosas), en el ánimo generali-

[13] Entenderemos por "espacio social" tanto el margen de actuación y de decisión que las clases y los grupos sociales tienen ante un estado de cosas como el lugar y la jerarquía que dicha actuación y dicho poder ocupan en el escenario social.

zado de los ixtepecanos la guerra civil ha sido inútil porque nada se ha transformado sustancialmente. En este sentido la novela muestra de manera sutil cómo los beneficios del triunfo revolucionario han llegado a unos cuantos, pese a su carácter popular. (24-25)

IXTEPEC: VIDA INTERIOR, VIDA DE INTRAMUROS

En Ixtepec se vive arcaicamente. A la llamada 'sociedad' ixtepecana, la constituyen un grupo de familias mestizas y criollas venidas a menos, herederas sólo del "prestigio dorado de su nombre", (24) pues están empobrecidas y decadentes. Los hermanos Moncada, por ejemplo, tienen que irse de Ixtepec a trabajar a las minas de Tetela, también en decadencia. Como efecto de la ocupación militar, la vida pública casi está anulada; se reduce al mercado, a las serenatas en el jardín. Todo se vive dentro y desde dentro de las casonas porfiristas de varios patios y corredores, como una suerte de laberintos donde deambulan día y noche sus moradores.

El espacio público, por su parte, es de los militares y sus queridas, las cuales, al igual que las mujeres "decentes" del lugar, viven –por razón de su sexo, como los indios por cuestiones de raza– igual que sus abuelas, doblemente marginadas de la vida política y social del pueblo. La mujer es también, en ese sentido, un 'indio', un animal, un ser que no es, sino que está en el espacio. En Ixtepec se viven situaciones que parecen sacadas de una crónica colonial como es el caso del despojo de tierras a través de las armas: Rodolfito Goríbar mueve las 'mojoneras' a su arbitrio y con la ayuda de los militares, parece repetir el modelo del encomendero y latifundista.

En Ixtepec no hay carreteras, ni luz eléctrica (se alumbran con quinqués), pocas de sus contadas calles están empedradas y su traza es elemental.

> Mis calles principales convergen a una plaza sembrada de tamarindos. Una de ellas se alarga y desciende hasta perderse en la salida de Cocula; lejos del centro su empedrado se hace escaso; a medida que la calle se hunde, las casas crecen a sus costados sobre terraplenes de dos y tres metros de alto. (10)

También y como en todos los pequeños pueblos de México hay una iglesia y una Presidencia Municipal que, en este caso, como consecuencia de la ocupación, se utiliza como cuartel y como cárcel. También están la cantina de Pando y el prostíbulo regenteado por la Luchi, pobre y sucio –como el de muchos pueblos chicos– donde las mujeres son casi esperpénticas, como sacadas de las ruinas de un vodevil barato, y donde un loco es una mezcla de "padrote" y de patriarca para esa diminuta comunidad marginada.

> Felipe Hurtado llegó frente a la casa que buscaba. Supo que era ella porque se separaba de las otras casas como si fuera una imagen reflejada en un espejo roto. Sus muros eran ruinas y, aunque trataban de hacerse muy pequeños, crecían enormes al final de una calle que terminaba en piedras (...) El fuereño observó la puerta despintada y el nicho amparaba a un San Antonio Callejero. Tiró de la campanilla.
>
> –¡Pásate, está abierto¡ –le contestó una voz aburrida. Hurtado empujó la puerta y se encontró en un vestíbulo con piso de piedra que comunicaba con una habitación que hacía las veces de sala. Unos sillones de terciopelo rojo, unas flores sucias de papel, unas mesas y un espejo ahumado amueblaban el cuarto. Había colillas y botellas esparcidas por el suelo pintado de rojo. La Taconcitos, en ropa interior, desmechada y calzando unas chanclas de tacón torcido, lo recibió.
>
> –Temprano andas pidiendo tu limosna –le dijo la mujer con una sonrisa en la que resplandecía su colmillo de oro.
>
> –Perdone, buscaba al señor presidente.
>
> –Eres fuereño, ¿verdad? Ahora le aviso que tiene antesala. (57-58)

El ojo del narrador trata de dar una imagen lo más completa y más abarcadora del espacio interior, pero muchas veces su ojo –y en consecuencia el del lector– está dirigido a un punto específico con la manifiesta intención, en ambos casos, de rescatar su valor afectivo y simbólico. La descripción de la casa de "las cuscas", como podemos observar, nos presenta un sitio ruinoso, no sólo en términos físicos sino morales. Es un lugar segregado del resto de las casas y de los habitantes; un lugar de vergüenza, que todos fingen inexistente y que sin embargo se agranda de manera casi pesadillesca. El prostíbulo, de alguna manera alegoriza al propio Ixtepec.

Ahora bien, en el pueblo, todos han sido traicionados de alguna manera, olvidados, marginados de cualquier toma de decisión, los mismos generales comandados por Rosas que "patrullan" sus calles pertenecen a un "último ejército derrotado"; ellos y sus queridas desarraigados de sus lugares de origen viven a la deriva, son "intrusos" en una tierra hostil. Los ixtepecanos, criollos y mestizos, familias que en una época tuvieron dinero y propiedades, ahora están minimizados, empobrecidos, atados de manos ante la ocupación federal.

Los ixtepecanos son gentes ociosas que parecen comer y vestirse, tener techo y servidumbre gracias a la providencia. Las menciones al hecho de cómo se proveen de lo necesario o de ese relativo bienestar y comodidad cotidianos, son pocas aunque significativas: viven casi de "milagro", guardando y administrando celosamente sus herencias, lo que les ha ido quedando de tierras y propiedades; tienen uno o dos criados y una cocinera. El supuesto lujo y la abundancia del pasado se han convertido en una vida más o menos austera pero conservando esa aureola aristocrática en las costumbres y las actitudes.

De los otros pobladores, los que sí trabajan en Ixtepec, aparecen sólo en instantáneas: los que venden en la plaza dulces, aguas frescas, los que hacen pan y otros artesanos, los cocheros, los comerciantes, etc. Todos aquellos que en determinado momento son clasificados como "el pueblo" parecen vivir en otra esfera, estar regidos por otro tiempo. Son actores de escenas costumbristas, que de repente aparecen en un primer plano dentro de la 'película', sorprendiendo al espectador. Dichas escenas –especie de *close ups* o acercamientos rápidos– junto con otras, funcionan como una especie de puentes en la narración general. Son parte del paisaje que podría ser hasta cierto punto obviado, aunque su brillantez y colorido los haga ser como esa luz fugaz y súbita entre la tensión y pesantez de ciertos pasajes.

> Se comía a las doce y media, a las tres de la tarde eran pocos los que se atrevían a cruzar mis calles. Los vecinos dormían la siesta en sus hamacas y esperaban a que el calor bajara. Los jardines y la plaza estallaban en un polvillo inmóvil que volvía el aire irrespirable. Los perros, echados a la sombra de los almendros del atrio, apenas entreabrían los ojos, las cocinas se apagaban y no volvían a encenderse hasta las seis de la tarde. Los Selim, los turcos del almacén de ropa La Nueva Elegancia, dormitaban detrás de un mostrador con las tijeras sobre el pecho. Sus hijos les traían tacitas de café renegrido. "Muy bueno para el calor. Allá en su tierra con eso se aliviaban del sueño y del sofoco."
>
> En la plaza, Andrés se refugiaba debajo de su tendido de dulces y con un plumero color de rosa espantaba las avispas y las moscas que se posaban ávidas en su alfajor de coco (...) Cerca de él, encadenada al tronco de un tamarindo, Lucero, su águila, vigilaba con su ojo feroz los trozos hediondos de carne cruda con que la obsequiaba su dueño.
>
> –¿Y dónde la agarró? –le preguntaban las gemelas siempre espantadas por la fuerza del animal.
>
> –Muy alto, niñas, muy alto, donde se encuentra todo lo bueno.
>
> La refresquera Juana, sentada detrás de su puesto, con los dedos rosas remojados a fuerza de rayar limones sobre su teja, dejaba de insultar a los "guachos" que venían a beberle los refrescos de colores y dormitaba con los párpados a medio cerrar.
>
> Javier no jugaba más con los montones de canastas. Se bajaba bien el sombrero de paja y, tendido en un petate, espiaba las piernas de las pocas mujeres que acertaban a pasar cerca de su puesto.
>
> Los cocheros sentados al pescante se quedaban quietos y sólo se oían las patadas de los caballos espantándose los tábanos. Las tardes se repetían iguales. El doctor Arrieta era el único que seguía trajinando a aquella hora, traído y llevado por las fiebres que en ese tiempo de calor y de secas abundan en Ixtepec. (127-129)

Si, de un lado, el espacio físico exterior es reducido, si la vida social es limitada y monótona aunque por momentos coloreada por detalles singulares, de otro lado, el espacio físico dentro de las casas parece alcanzar una dimensión mayor, como decíamos al principio. Es interesante ver cómo a través de una especie de doble movimiento sinecdóquico, el espacio guarda a otro espacio y éste a otro en una especie de construcción en abismo: el campo árido rodea o contiene al pueblo (*Me rodean montañas espinosas y unas llanuras amarillas pobladas de coyotes...*); el pueblo contiene las calles (*Mis calles principales convergen a una plaza sembrada de tamarindos...*); las calles a las casas (*En esta calle hay una casa grande de piedra...*). A su vez, las casas contienen a los cuartos y los cuartos a

los objetos, los objetos a su vez, contienen otros lugares, otras ciudades y otros pueblos más pequeños que los primeros, estas ciudades a otras calles y casas, éstas a otros objetos, y así hasta el infinito.

> La única habitación que ocupaba Dorotea tenía las paredes tapizadas de abanicos que habían pertenecido a su madre. Había también imágenes santas y un olor a pabilo y a cera quemada. A Isabel le asombraba aquel cuarto siempre recogido en la penumbra. Le gustaba contemplar los abanicos con sus paisajes menudos iluminados por la luna, las terrazas oscuras en las que parejas desvanecidas y minúsculas se besaban. Eran imágenes de un amor irreal, minucioso y pequeñísimo, encerrado en aquellas prendas guardadas en la oscuridad. Permanecía largo rato mirando esas escenas intrincadas e invariables a través de los años. Los demás cuartos eran muros negros por los que pasaban gatos furtivos y entraban las guías de los mantos azules. (16)

Las viejas casonas, no obstante su ruina y franca decadencia, han conservado alguna huella de su lujoso pasado. Algunas de ellas son enormes y, en general, se trata de casas de grandes muros y techos altos, de largos ventanales y zaguanes, todos infranqueables; son casas –como la de Don Joaquín y la de los Moncada– de muchas recámaras, con corredores, con patios interiores, con fuentes y pilas de agua, sombreados por la profusión de plantas exuberantes y carnosas que contrastan con cierto ambiente mortecino y decadente que las envuelve.

> Un vapor se levantaba del jardín. Las plantas despedían olores húmedos y penetrantes. Las grandes hojas carnosas con los tallos llenos de agua se mantenían erguidas a pesar de la violencia del calor. Los macizos de plátanos se llenaban de rumores extraños, la tierra era negra y húmeda, la fuente lucía su agua verdosa y en su superficie flotaban hojas en descomposición y enormes mariposas ahogadas. De allí también surgía un olor descompuesto y pantanoso. El jardín que en la noche era luminoso y negro, cubierto de hojas misteriosas y de flores adivinadas por la intensidad de su perfume, durante el día se infestaba de olores y presencias amenazantes para la nariz del extranjero. (54)

Es este ambiente interior, caliente y húmedo, penumbroso, de recintos sumidos en el silencio, aptos para reproducir el eco de las pisadas y de las voces, las campanadas puntuales del reloj, una representación de la vida interior rica y misteriosa –y por ende amenazante– de quienes la habitan, vida que contrasta con el ambiente extremoso y agresivo de afuera, que predomina en las calles ixtepecanas.

En el espacio exterior "profano", los actos y las palabras se envilecen, se vuelven bárbaros. Adentro es una especie de altar donde se celebra un ritual, por medio del que se puede reconstruir un orden civilizador. Las casas están equipadas con muebles antiguos, con grandes gobelinos con escenas de caza, y otros adornos que acusan lo que en una época se consideraba refinado y elegante. La casa de don Joaquín, modelo de todas las demás que pertenecen a la llamada "Sociedad" de Ixtepec, se describe así:

> A la derecha un pabellón de cuatro habitaciones abría su salón a este jardín llamado "el jardín de los helechos". Las ventanas de las habitaciones daban al jardín de atrás llamado "el jardín de los animalitos". Los muros del salón pintados al óleo eran una prolongación del parque; infinidad de bosquecillos en penumbra atravesados por cazadores de chaquetilla roja y cuernos de caza al cinto perseguían a ciervos y a los conejos que huían entre los arbustos y las matas. (51)

Ahora bien, la memoria y su proceder sinecdóquico actúa sobre la descripción destacando elementos o detalles que configuran más que el espacio físico tal cual el ambiente espacial, sensorial y afectivo que viven las familias que las habitan, el interior de los individuos.

> Don Martín Moncada interrumpió su lectura y miró perplejo a sus hijos. Sus palabras cayeron en el despacho a esa hora apacible y se perdieron sin eco por los rincones. Los jóvenes, inclinados sobre el tablero de un juego de damas, no se movieron. Hacía ya tiempo que su padre repetía la misma frase. Los círculos de luz repartidos en la habitación continuaron intactos. De cuando en cuando el ruido leve de una dama corriendo en el tablero abría y cerraba una puerta minúscula por la que huía vencida. Doña Ana dejó caer su libro, subió con delicadeza la mecha del quinqué... (18)

Ese ambiente "espacial" es producto de la íntima relación entre los seres y el espacio-tiempo que habitan. El espacio es representación de la condición social, de la personalidad de los individuos y viceversa, el carácter o personalidad es moldeada por la acción misma del espacio. Así por ejemplo, la tranquilidad interior, la sencillez y el orden estricto dentro de la casa habla de una elegancia austera que contrasta hasta cierto punto con ciertos rasgos excéntricos del carácter de sus moradores (recordemos que don Joaquín Montúfar tiene una pléyade de gatos en el llamado "jardín de los animalitos"), aún más, pareciera que ese orden casi monacal fuera una especie de válvula de regulación, una forma de control de su carácter.

> La oscuridad y el silencio avanzaban por toda la casa. En las habitaciones de muros de piedra reinaba un orden despiadado y campesino. Las persianas estaban siempre echadas y los visillos almidonados, corridos. La casa llevaba una vida acompasada y exacta... Algo en él necesitaba de esa repetición de soledad y silencio. Su habitación era pequeña; apenas cabía la cama y no tenía balcón a la calle: un ventanillo abierto junto al techo era la única salida al exterior. (51-52)

Los espacios exteriores cercanos, definidos como los "fuera de la casa" están escuetamente descritos. Se destaca el Jardín del pueblo, su kiosco y sus bancas, en las tardes cuando se reúne la gente a dar vueltas hacia un sólo lado, cuando curiosa se congrega a escuchar la Banda Militar y a observar a los generales y a sus queridas. Se habla del calor abrumador durante el día, de la soledad de las calles, de los balcones cerrados con sus visillos corridos a excepción de los del Hotel Jardín que son una especie de escaparates a través de los cuales se exhiben Julia y las queridas. Se dice que la vida en el "Hotel Jardín" era "apasionada y secreta" y se narra a lo largo de la novela cómo los pobladores morbosamente "husmeaban por los balcones" tratando de "ver algo de aquellos amores", de espiar a las queridas que eran "hermosas y extravagantes". (40)

El hotel del pueblo, como todos los lugares referidos en la novela, tienen un alto valor simbólico. El hotel tiene un valor doble pues reúne escenas e imágenes de gran sensualidad y vitalidad, como es el caso de aquellas animadas por las gemelas Rosa y Rafaela, ambas amantes del Coronel Cruz quienes, además de vestirse en colores muy llamativos, muestran sus encantos a su amante y a quienes las observan. (40) Por otra parte, hay escenas donde predominan la angustia, la crueldad y el miedo. Es así, y al mismo tiempo, una especie de Edén donde señorean la belleza, la juventud y el placer; pero también es ese territorio a donde van los seres expulsados del Paraíso, donde reinan la lujuria, la envidia, la violencia, la soledad y el cinismo. (44-47)

Ahora bien, Ixtepec, como si fuera uno de esos panteones de pueblo sobre una colina, se tiende sobre un valle seco, está rodeado de montañas áridas y acechada por animales salvajes (9). En una especie de toma aérea, la memoria presenta el caserío de Ixtepec. Las casas actuales donde habita la mayoría de los ixtepecanos –las cuales han quedado en pie– son descritas como esas casas típicas de los pueblos rurales de México (*Mis casas son bajas, pintadas de blanco, y sus tejados aparecen resecos por el sol* (9)) en contraste con las casonas porfiristas, de muros y techos altos, con jardines, solares y patios, decoradas por dentro al estilo francés, como la de los Moncada o la de Joaquín Montúfar.

El ambiente árido y mortecino dentro del pueblo se extiende a los "alrededores". La región ixtepecana es un desierto que de tan vasto parece imposible abarcarlo con la vista. A pesar de su relativa cercanía, hay lugares de los que continuamente se habla aunque parecen ser más simbólicos que reales: las famosas trancas de Colula –sitio de ejecuciones–, Las Cañas, ese lugar mágico por donde cabalgan los militares y sus queridas, así como las minas de Tetela en la Sierra –huella de la antigua riqueza– cuatro horas a caballo de Ixtepec; el camino que recorren Nicolás e Isabel a través del campo hacia el cementerio, el cementerio a las afueras del pueblo donde fusilan a los reos y el que recorre Isabel hacia el Santuario de la Virgen donde se convierte en piedra.

Como podemos observar en los siguientes ejemplos, la configuración de los espacios físicos se hace de maneras distintas: por medio de pinceladas rápidas y precisas; a través de una imagen simbólica; con descripciones brillantes de un detalle o ángulo que se amplifica notablemente. Y en todos los casos se trata de espacios cuya significación es casi siempre simbólica.

Al salir a la calle con las manos atadas a la espalda, Nicolás nos miró con una amplia mirada circular, mitad de asombro, mitad de alegría; luego levantó los ojos y avanzó llevando el paso. (...)

La mañana avanzaba tenue. Las vacas que a esa hora salían al campo se cruzaban con los condenados. Los perros también salían al encuentro de los militares conduciendo a los presos, y ladraban enojados un buen rato a las botas de los soldados (...) La casa de los Moncada estaba silenciosa como la veo ahora desde esta altura; sus ventanas estaban ya cerradas guardando para siempre el aire extraño de la mañana de los fusilamientos. (283-284)

Mecida por el odio, Isabel perdía el rumbo y los minutos se hundían en el ir y venir de los pasos y las voces.

–Abran paso...–suplicaba Gregoria.

Cuando alcanzaron la calle del Correo, la criada llevaba las trenzas deshechas y por las mejillas de Isabel corrían lágrimas.

–¡Ánimas que lleguemos, niña!

Delante de ellas la calle bajaba rápida hasta la salida del pueblo. La luz del amanecer la afilaba convirtiéndola en una espada estrecha. Se echaron a correr y sus pasos se repitieron sobre las piedras y los contrafuertes como si mil carreras las fueran persiguiendo. (286)

El sol se levantó con fuerza y el campo se llenó de cantos de cigarras y zumbidos de víboras. Ya tarde, después de enterrar a los fusilados, los soldados regresaron al pueblo (...)

–Vamos al Santuario, niña; allí la Virgen le sacará del cuerpo a Rosas.

Sus palabras giraron en el mundo sin ruidos de Isabel. El futuro no existía y el pasado desaparecía poco a poco. Miró al cielo fijo y al campo imperturbable e idéntico a sí mismo; redondo, limitado por dos noches iguales. Isabel estaba en el centro del día como una roca en la mitad del campo. (291-292)

Lo mismo sucede con la descripción de personajes, cuyas imágenes parecen provenir a veces de una ojeada de conjunto, de una primera impresión que se mantendrá hasta el final. Fundamentalmente se ven las personas de adentro hacia afuera, como si se mirara no sólo desde una ventana 'real', sino desde una ventana simbólica que permite ver en lo circundante un mayor o menor apego a una idea, a un deseo. A las personas más destacadas –positiva o negativamente– se les observa de continuo (Rosas, Julia, Felipe Hurtado, Isabel y Nicolás,) y a través de un proceso de mitificación, se nos da una especie de imagen "convenida" por varios observadores, una imagen simbólica.

La descripción física de Julia Andrade, la "más querida de Ixtepec", por ejemplo, corresponde a lo que los pobladores están de acuerdo en identificar como la imagen del pecado y la lujuria, aunque después, con su muerte, se convierta en la del amor y de la belleza, simbolizando en cualquiera de los dos casos, una transgresión de la realidad.

Del general Francisco Rosas se conocen sus ojos amarillos, el ruido de sus botas federicas, las palomas que adornan sus pistolas de plata, su juventud. Es una "fiera en celo", "verdugo del pueblo", "charro y macho mexicano", símbolo de la violencia y de lo trágico.

De Felipe Hurtado, conocemos su mirada tranquila como si dentro pastaran una manada de borregos, sabemos de su libro rojo y de sus atributos sobrenaturales, sus opiniones sobre Julia. Felipe es el "mago", el "elegido", simboliza la inocencia, la pureza de sentimientos.

Del retrato físico de Isabel nada sabemos, sólo su juventud, su vestido rojo, algo de su coquetería; conocemos sobre todo sus pensamientos y sus sensaciones, su mundo interior. Isabel simboliza la pasión y la rebeldía, con toda la turbulencia que ello implica.

Ahora bien, recordemos que en la microhistoria, el número y el alcance de los sucesos y las personas que intervienen en ellos se constriñen al ámbito y a los intereses de la pequeña comunidad. Pero en *Los recuerdos*, se pretende que estos sucesos familiares rompan esa barrera espacio-temporal que los limita y que se constituyan, vía el proceso de esencialización, en acontecimientos regionales, nacionales, y, en última instancia, en hechos universales.

A través del narrador, memoria de Ixtepec, no obstante la cercanía afectiva que guarda con los hechos del pasado, se sitúa a distancia temporal de ellos (*Yo supe de otros tiempos*) y a distancia espacial (*Desde esta altura me contemplo*). La novela da una versión sintetizada de la génesis, el desarrollo y la decadencia de Ixtepec, con la conciencia evidente de que los hechos de la realidad que la memoria guarda y quiere comunicar, sólo pueden adquirir valor si exis-

ten el distanciamiento estético y una lucidez ética que se sobrepongan a las limitaciones y barreras de un tiempo específico.

> En esta calle hay una casa grande, de piedra, con un corredor en forma de escuadra y un jardín lleno de plantas y de polvo. Allí no corre el tiempo: el aire quedó inmóvil después de tantas lágrimas. El día que sacaron el cuerpo de la señora Moncada, alguien que no recuerdo cerró el portón y despidió a los criados. Desde entonces las magnolias florecen sin nadie que las mire y las hierbas feroces cubren las losas del patio; hay arañas que dan largos paseos a través de los cuadros y del piano. (10-11)

Los objetos ocupan un lugar privilegiado, porque en algunos casos son todavía supervivencias del pasado próspero de sus dueños. Recordamos el reloj de pared de los Moncada al que le da cuerda el criado Félix; de la casa de don Joaquín, los muebles antiguos, los jabones con esencias venidas de Francia, y su orden perfecto, como la maquinaria de un reloj; también varias partes de ella: "el jardín de los Animalitos", el salón que llaman "Inglaterra". De la casa de doña Elvira, conocemos el espejo en el cual ella se contempla constantemente; del loco sus Diccionarios polvosos, de Nicolás y Juan Moncada los trajes que la costurera les confecciona y el dedal que don Martín Moncada recuerda de su madre. De las queridas son notables sus cuerpos semidesnudos o envueltos en vestidos de colores llamativos y brillantes, sus sonrisas abiertas y francas, la fruta que constantemente comen y que parece enfatizar la frescura de su piel. De Julia sus abanicos translúcidos en "forma de corazón", sus collares de oro.

De los hechos colectivos vamos a los actos y gestos individuales y luego de regreso, de lo más personal nos trasladamos a aquello que afecta la vida social, aquello que sucede en el campo del interés público. Situados a distancia, de la dimensión más exterior vamos acercándonos al pueblo, a la casa, y luego al interior de los recuerdos, de los sentimientos y deseos de los ixtepecanos. Doble movimiento que tiene como propósito destacar lo general y lo particular, lo abstracto y lo concreto, lo universal y lo local. En la novela de Elena Garro podemos mirar hacia todas direcciones: hacia lo durable y lo efímero, lo cotidiano y lo insólito, lo material y lo espiritual.

PARTE IV

Capítulo I

El espejo de agua y la imagen invertida

La ficción carnavalesca. El mundo al revés

Los recuerdos del porvenir aborda la experiencia del zapatismo y el mito de Zapata como parte importante del imaginario histórico y como una supervivencia cultural de una región o de un país. Pero también utiliza estos elementos, dispersos y heterogéneos, para construir lo que sería el esbozo de un deseo, que aparece muchas veces oculto bajo el disfraz fatalista. Ese deseo es susceptible de cristalizar en un discurso que formularía la posibilidad de un mundo alternativo que sólo en apariencia está ausente en la novela, y al que, sin embargo, se alude constantemente de diversas formas, representado como un discurso implícito, el cual viene a ser una suerte de boceto de un mundo "otro","posible" que, en términos históricos, intentaba construir la utopía zapatista, como hemos referido en el capítulo correspondiente. Pero en la novela, la representación de esta utopía está construida en un segundo nivel, vía la poética del carnaval.

El "mundo al revés" carnavalesco, está constituido por la realidad misma de Ixtepec. Dicho de otra manera, la vida en Ixtepec es la contraparte, el doble opuesto de la utopía zapatista que encarnó en la experiencia agrarista de 1914 a 1915, durante la cual una serie de pueblos indios de Morelos instauraron un gobierno autónomo, una especie de comuna, que reglamentaba sus prácticas económicas y

sociales cotidianas, una comunidad regida por un gobierno de todos, basado en la igualdad y la solidaridad entre los individuos.

En Ixtepec la vida no es normal –como hemos señalado antes. A pesar de lo que digan los personajes, la vida cotidiana se caracteriza porque en ella se suprimen las jerarquías y porque las relaciones de poder están tergiversadas. No existen las leyes, tampoco las reglamentaciones sociales y morales. No sólo los derechos y las garantías constitucionales han sido cancelados, no sólo la vida social en varios aspectos está hasta cierto punto suspendida, sino que, de algún modo, se instaura una forma de relación distinta entre los individuos. Lo que establece lazos estrechos entre hombres y mujeres, entre jóvenes y viejos, entre ricos y algunos pobres, no es tanto la situación común de vivir un estado de sitio, sino la de mantener un intercambio intersubjetivo estrecho, esto es, un tráfico constante de representaciones. Así, por ejemplo, hay un relación directa entre los recuerdos, sueños y deseos del tirano Francisco Rosas y el tiranizado Martín Moncada; hay un vínculo entre los afectos y contradicciones de Francisco Rosas y su supuesta enemiga natural, Isabel Moncada. Las ideas y posturas están relativizadas por la risa carnavalesca, por la "excentricidad" –diría Bajtín– con la cual se ve y se juzga.

> La actitud libre y familiar se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas. Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contactos y combinaciones carnavalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera.[1]

De la misma manera que una realidad contiene en sí misma su negación, todo discurso contiene en sí mismo su contradiscurso. La negación del discurso histórico como verdad única e irrefutable, viene a reafirmar la validez de los pequeños sucesos que transforman, matizan o le dan variedad a la realidad, y aquellos que pueden ser posibles.

[1] Mijail Bajtín, *Problemas de literatura y estética*, La Habana, Arte y Cultura, 1986, p. 174.

Es el discurso histórico único y absoluto el que deforma, empobrece, miente alrededor de los acontecimientos, el que desnaturaliza a los seres y a sus actos. Su gravedad o seriedad, su naturaleza abstracta, nos permite ver el bosque del quehacer humano, pero nos aleja de la naturaleza peculiar de cada uno de los árboles que lo constituyen.

La parodia y la risa son, dice Bajtín, una forma de desacralizar lo sagrado, lo serio. La risa carnavalesca, de origen popular, tiene propiedades liberadoras toda vez que se burla de aquello considerado grave y trascendente, se mofa de las instituciones, corroe los fundamentos de una versión oficial de los hechos, socava las representaciones de una visión "legal" del mundo. Y es que

> ...la risa carnavalesca es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho "singular" aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular... es inherente a la naturaleza misma del carnaval): todos ríen, la risa es "general", en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo, por último, esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.[2]

En *Los recuerdos*, la carnavalización se da de diversas maneras y en distintos niveles, conformando a veces una suerte de marco para

[2] Sigue diciendo Bajtín, "Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que encarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto, también él renace y se renueva con la muerte. Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo, por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen. Debemos señalar especialmente el carácter utópico y de cosmovisión de esta risa festiva, dirigida contra toda concepción de superioridad. Esta risa mantiene viva aún, con un cambio sustancial de sentido, la burla ritual de la divinidad, tal como existía en los antiguos ritos cósmicos. Pero los elementos culturales característicos han desaparecido, y sólo subsisten los rasgos humanos, universales y utópicos". (Bajtín en Bubnova, *F. Delicado puesto... op. cit.*, pp. 47-49).

las acciones, y otras veces se vislumbra como la mirada bajo la cual se rigen los comportamientos, las actitudes y los dichos.

A continuación exponemos algunos rasgos de la carnavalización en la novela.

LA INVERSIÓN DE LOS ESPACIOS Y LOS ROLES

En el Hotel Jardín viven las atractivas queridas, mujeres-objeto del deseo y la libertad sexual. Atrevidas y alegres, visten de colores claros, son jóvenes y lozanas. Son censuradas y envidiadas al mismo tiempo. Las mujeres decentes por su parte, son insignificantes, visten de colores oscuros y son feas. En el extremo de la escoria social están las "putas", una especie de esperpentos, de mojigangas de carnaval, vestidas de morado; pero quienes son las únicas que –estimuladas y dirigidas por el loco Juan Cariño– mostrando un rasgo de indignación y decoro desfilan por el pueblo para protestar por la muerte de los agraristas. (85) Violando la prohibición de permanecer confinadas al espacio del prostíbulo, estas mujeres, como las queridas en su oportunidad, asaltan las calles del pueblo reservadas a los militares y, en un segundo lugar, a las familias decentes.

Las casas, las calles, la plaza y los alrededores, podrían constituirse en un set cinematográfico, un escenario teatral por donde desfilan los personajes, representando un papel a veces contrario al que creen tener y en donde la burla y la risa desacralizadora crea un ambiente carnavalesco. Así, por ejemplo, el brillo y la "animación" de la Serenata en el jardín del pueblo donde los militares y sus queridas pasean –sobre todo la hermosa Julia Andrade–, es constantemente opacado por la sospecha y el rumor, por la observación burlesca. Pero el escarnio no cae sólo sobre los amantes, sino sobre los hombres y las mujeres "decentes" que los observan. (93-94)

EL DESQUEBRAJAMIENTO DE LAS INSTITUCIONES

Con ciertas prácticas que han sido institucionales ocurre lo mismo. Son vistas con un humor paródico y hasta sarcástico que desnuda su verdadera esencia. Por ejemplo, son desacralizados los lazos filiales, como cuando Isabel Moncada prefiere "perderse" por la pasión que siente por su amante el general, no obstante éste ha mandado fusilar a su hermano Nicolás; o cuando el vínculo del matrimonio viene a significar muerte y nacimiento simbólicos de las mujeres, pues es una especie de muralla o lápida que las resguarda de la sospecha, que las defiende contra el mundo, pero que las hace perder su propia identidad. El matrimonio es un cambio de un estado a otro más oprobioso.

> El silencio le daba miedo, le recordaba el malestar de los años pasados junto a su marido. En ese tiempo oscuro la viuda se había olvidado hasta de su propia imagen. "¡Qué curioso, no sé que cara tenía de casada!" les confiaba a sus amigas. "¡Niña, ya no te contemples más en el espejo!" le ordenaban los mayores cuando era pequeña; pero no podía impedirlo: su propia imagen era la manera de reconocer el mundo. Por ella sabía los duelos y las fiestas, los amores y las fechas. Frente al espejo aprendió las palabras y las risas. Cuando se casó, Justino acaparó las palabras y los espejos y ella atravesó unos años silenciosos y borrados en los que se movía como una ciega, sin entender lo que sucedía a su alrededor. La única memoria que tenía de esos años era que no tenía ninguna. No había sido ella la que atravesó ese tiempo de temor y silencio. Ahora aunque le recomendaba el matrimonio a su hija, estaba contenta al ver que Conchita no le hacía ningún caso. "No todas las mujeres pueden gozar de la decencia de quedarse viudas" se decía en secreto. (27-28)

Ahora bien, en el drama ixtepecano, por un proceso de inversión, Isabel, la mujer decente, encarnará los bajos instintos, representará la transgresión de la moral social. Por el contrario, Julia Andrade, la amante o querida, simbolizará, –paradójicamente– las legítimas aspiraciones de los ixtepecanos de acceder a la belleza y al Amor pleno, a la trascendencia; los fuereños o "extranjeros" como Felipe Hurtado, son vistos con recelo no exento de admiración y envidia. Los verdugos se convertirán en víctimas, las víctimas que son los ixtepecanos, más allá del desenlace, vencen el olvido y salen victoriosos al convertirse en leyenda, construida por la épica de un pueblo marginal.

La inversión de valores que se consideraban intocables y positivos, se da en un ambiente de gran tensión e intensidad afectiva, esto

es, en situaciones de excepción, de estados límites, que crean el mundo caótico del carnaval, donde se desdibujan las fronteras y se relativizan los valores. Es el caso de la traición de Isabel contra su familia y su pueblo; el engaño de Julia infringido contra su amante.

El humor popular, burlesco es el lente bajo el cual se observan hechos graves y trascendentes. Así, cuando va a empezar el juicio a los alzados, entre ellos, el de Nicolás Moncada, la *vox-populi* se burla de los "abogados" que juzgarán a los "traidores de la Patria", pero la Patria es la que lleva en esos días "el nombre doble de Calles-Obregón", aquella que cada seis años "cambia de apellido", de ahí que "esa mañana los abogados nos dieron tanta risa". (262)

Capítulo II

Desde el otro lado del espejo

RISA BURLESCA Y VISIÓN PARÓDICA

La risa burlesca y la visión paródica respecto a la trascendencia y a la univocidad de la historia oficial, pero también respecto a la llamada convención literaria, encuentra su realización en la constitución de algunos personajes. Es el caso del general Francisco Rosas y del loco Juan Cariño, cuyas personalidades vienen a ser totalmente opuestas. El primero es visto con sarcasmo, mientras que el segundo, a pesar de su locura y su manera peculiar de expresarse, es valorado con más generosidad por los pobladores y el Yo-memoria de Ixtepec.

> De los locos que he tenido, Juan Cariño es el mejor. No recuerdo que haya cometido nunca un acto descortés o malvado. Era dulce y atento. Si los mocosos le tiraban piedras a su sombrero de copa y éste rodaba por el suelo, Juan Cariño lo recogía con silencio y seguía su paseo vespertino con dignidad. (49)

Tal antagonismo entre personajes viene a ser una fuerte reacción contra las generalizaciones que se hacen respecto a ciertos tipos o caracteres literarios; pero también es una crítica a la manera en la cual procede la historia oficial ante los hechos y sus protagonistas.

La risa burlesca tiene un papel desmitificador y desacralizador, más poderoso que cualquier argumento o reflexión. En *Los recuerdos* no hay veneración por nada ni por nadie. Bajo la perspectiva de la risa popular, la risa carnavalesca que deshace jerarquías y altares, se juzgan los hechos, las personalidades, aquello que se ha considerado como sagrado: el amor filial, la fidelidad conyugal, la lealtad, valores como el amor a la patria, a las raíces, al prestigio social, el respeto ante la muerte y la tragedia humanas. Detrás del manto oscuro del pesimismo nihilista que invade a los personajes, debajo de la gravedad de un futuro clausurado se esconde la risa.

> Cuando alguien moría, ella no iba al duelo. No sabía por qué la cara muerta de sus conocidos la hacía reír.
>
> –Por Dios Ana, ¿crees que los Olvera me hayan perdonado la risa que me dio la cara de su padre muerto?
>
> –Sí, no te preocupes, ya lo olvidaron –contestaba su cuñada.
>
> –Estoy tan arrepentida…
>
> Pero la señora, a pesar de su arrepentimiento, no podía recordar aquel rostro compungido, de muerto vestido de negro, con corbata negra y con zapatos negros sin echarse a reír.
>
> –¡Hazme el favor! ¡Vestir de gala a un pobre difunto! (52)

Cualquier evento y circunstancia se presta para hacer burla, sean éstos sucedidos en el ámbito local, nacional y hasta internacional. Así al manifestar que antes de que llegara al pueblo el arte del Teatro que trae consigo Felipe Hurtado, eran como "caníbales", doña Elvira Montúfar lo compara, escandalizada, al hecho que consignara el periódico respecto de un grupo de exploradores que, perdidos en el Polo Norte, se comieron unos a otros.

> –¡Que dizque porque tenían frío! Un pretexto. También nosotros porque tenemos calor somos capaces de comernos cualquier día. ¿Lo leíste, Conchita?
>
> Y doña Elvira de vuelta de los ensayos hablaba alegre, sentada frente al espejo de su tocador.
>
> –No, mamá, no lo leí.
>
> –Léelo, a ver si se te ocurre lo que se me ocurrió a mí. Y doña Elvira, soñadora, se quedó con el peine en la mano mirando con dulzura su brazo redondo y gordezuelo.
>
> –Debe ser muy azucarada la carne de los güeros... Se me ocurre que tiene un saborcito a flan...
>
> –¡Mamá!
>
> –¿A qué sabrá Tomás Segovia? Él diga lo que diga, es morenito. (120)

EL DESTRONAMIENTO DEL REY, LA CORONACIÓN DEL BUFÓN

En Ixtepec, un loco o bufón (Juan Cariño), se autodenomina Presidente de la República, cuya gran tarea cívica es ser 'Guardián del Diccionario'. Por su parte, el representante de "la cultura" ixtepecana, es Tomás Segovia, un boticario cursi, retrógrado y relamido.

El terrible villano, Francisco Rosas, hombre fuerte y representación de la autoridad en el pueblo, es un pobre cornudo que 'llora por los rincones' sus celos y su despecho. El cuerpo que se supone salvaguarda la vida de los ixtepecanos, el ejército, por el contrario, castiga, mata y humilla. Es un puñado de soldaditos dominados por sus queridas. Rosas y los generales están excluidos de cualquier hazaña, sus ires y venires son teatrales, sus alardes violentos son inútiles frente al rencor del pueblo vencido. Son remedo de un poder que se escribe ya con minúscula.

La Presidencia Municipal, espacio del poder del pueblo, es un cuartel cochambroso, la iglesia es polvosa cárcel vacía. No hay justicia sino el voluntarismo tiránico del débil general.

> La acción carnavalesca principal es la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento del rey del carnaval (...) es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la alegre relatividad de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es ambivalente. El que se corona es un antípoda del rey verdadero: esclavo o bufón, con lo cual se inaugura y se consagra el mundo al revés del carnaval.[1]

[1] Bajtín en Babnova, *F. Delicado puesto... op. cit.*, p. 175.

La "coronación" del bufón o loco, esto es, ese "soberano" que sustituirá al rey destronado, tiene sus peculiaridades. La coronación ocurre en un ritual de desdoblamiento que aparece como instantánea fuga de la conciencia, en un traspasar el umbral de la vigilia y de la cordura para incursionar en los terrenos del deseo y del sueño. Es durante esa especie de ritual permanente en que se experimentan al mismo tiempo dos situaciones, donde el más miserable del pueblo se convierte en Rey, en el "Señor Presidente", como lo explica la Luchi, quien regentea el prostíbulo de Ixtepec.

> La Luchi podía pasar horas escuchándolo. "¡Lástima! Si no estuviera loco tendría mucho poder y el mundo sería tan luminoso como la Rueda de la Fortuna" y la Luchi se quedaba triste al ver a Juan Cariño en la casa de las putas. La joven quería descubrir el momento en que Juan Cariño se había convertido en el señor presidente... "Tal vez dormido soñó que era el señor presidente y ya nunca despertó de ese sueño, aunque ahora ande con los ojos abiertos" se decía la joven recordando sus propios sueños... (60)

Los patriarcas del pueblo, otrora ricos y respetables pater-familias viven encerrados, refugiados como sus mujeres en sus sueños y sus recuerdos. Las mujeres por su parte, no son –contra lo que se diga en voz alta– ni totalmente buenas, ni abnegadas. Son seres que enmascaran su egoísmo y su dependencia tras la máscara de la respetabilidad. Chantajistas y traidoras ven a los hombres bajo una mirada también carnavalesca. El hombre ha dejado de ser el rey, el patriarca, es una especie de mal necesario, representa un poder del que se hace escarnio constantemente.

Los campesinos e indios –propietarios naturales y señores originales en esas tierras– son una especie de bulto que cuelga de los árboles, castrados y despedazados por los pistoleros de Rodolfito, cuando se atreven a negarse al despojo de sus tierras. Los indios viven y mueren a capricho de un solo hombre y son como sombras, como parte del recuerdo, pero una sombra y un recuerdo que inquieta, que trae a cuento una serie de verdades. Ese hombre, el exterminador de los indios (Rodolfito Goríbar y sus pistoleros), al revés del orgullo señorial y la virilidad del hacendado de cepa, es un ser asexuado y cobarde, un remedo de patrón.

LOS PODEROSOS BURLADOS

Los caudillos o jefes de las contiendas políticas y militares –como Carranza, Calles, Obregón y el propio general Rosas– son una especie de semidioses, prepotentes y vengativos y no un dechado de sabiduría y fuerza, dignidad y valentía, como se nos ha hecho creer desde la perspectiva oficial.

Los militares comandados por Rosas no luchan por un ideal político ni por ardor patriótico, sino que son antípodas de los héroes regionales y locales como son Zapata o Abacuc. Si hay algo que no puede perdonársele a un soldado, a un "revolucionario", es que dude o descrea de la justeza de la causa que defiende. Rosas no sólo duda, no sólo es indiferente a los objetivos y metas de un movimiento como el que se inició en 1910, sino que ni siquiera se ha hecho general para tener poder. Además de todo, para su desgracia, la sensación de Ser que le da el Amor, y que lo ubicaría como un idealista, como una especie de Quijote, también se ha ido deteriorando bajo el implacable hermetismo y la indiferencia de Julia, su querida, que parece trivializar su pasión. La vigilancia y la hostilidad silenciosas de los ixtepecanos, por otro lado, es más que nada desdén sarcástico a su persona y a lo que representa.

El general no es respetado ni como jefe ni como soldado, y menos como héroe. Francisco Rosas es sencillamente un ser que busca, en el sublimado amor a una mujer, la justificación a una vida sin sentido.

> Me voy a bañar –dijo en un susurro y salió de una habitación. Rosas se sintió muy solo. Sin Julia el cuarto quedó desmantelado, sin aire, sin futuro. Se volvió y vio la huella de su cuerpo sobre la cama y sintió que giraba en el vacío... Quería escapar de la noche de la Sierra, en donde sólo le quedaba el consuelo de mirar las estrellas. Traicionó a Villa, se pasó con Carranza y sus noches siguieron iguales. Tampoco era el poder lo que buscaba. El día de su encuentro con Julia tuvo la impresión de tocar una estrella del cielo de la sierra, de atravesar sus círculos luminosos y de alcanzar el cuerpo intacto de la joven, y olvidó todo lo que no fuera el resplandor de Julia. (77-78)

Y es que marginado del poder central, aislado de los demás jefes y caudillos, tiene que tragarse la humillación de estar al mando de un "ejército derrotado" que sin pena ni gloria se va desbaratando por las querellas con su amante, surgidas de los celos y la desconfianza; es el 'jefe' de un grupo de hombres cuya vocación guerrera se diluye en el limbo de una paz obligada, esto es, en el silencio y en el olvido.

Si bien la violencia y el autoritarismo de los generales apuntan a realidades todavía vigentes en la sociedad mexicana, sus actitudes en el ámbito privado y sus pensamientos íntimos nos hablan de un espíritu idealista y soñador, un espíritu decadente que se opone al supuesto espíritu positivo y al pragmatismo de un militar. Y es que viven una "jubilación" forzada, una situación de deterioro frente a la cual ningún discurso optimista puede sobrevivir. Su fatalismo político proviene de un fatalismo esencial que padecen desde que tienen memoria, lo que sólo es en parte explicable, de cara a las necesidades económicas y morales apremiantes de un pueblo como Ixtepec, de una región tan atrasada, tan abandonada por sucesivos gobiernos emanados de la Revolución. Rosas y sus subalternos no luchan por nada ni por nadie, gobiernan sobre todos aunque en realidad no tienen poder; por ello utilizan la intimidación y la violencia.

En el primer caso, Francisco Rosas se ha hecho soldado de manera fortuita, como consecuencia de una búsqueda existencial. Confiesa que se hizo General carrancista luego de haber traicionado a Villa. Este reconocimiento de que también en el lado revolucionario y no sólo en el lado de 'sus enemigos', campea la traición y la incongruencia política, echa por tierra la imagen sublimada de una supuesta coherencia de la lucha y de los ideales de la Revolución que el discurso oficial promueve.

CARNAVALIZACIÓN DEL PODER REAL

Juan Cariño –contraparte de Rosas– hasta cierto punto comparte con Francisco Rosas la insignificancia y la marginación. El loco es más o menos alegre, más o menos optimista, más o menos sabio y genial. Además de autonombrarse "El Presidente" –claro desafío a los militares– y ser un doble caricaturizado del régimen y el gobierno, Juan Cariño hace una parodia del discurso oficial tanto porfirista como revolucionario.

Deforma a propósito, resignifica ciertos conceptos para ponerlos a tono con lo que él considera su verdadero significado. La palabra "librepensador", en el siguiente pasaje, leída literalmente, está sacada de contexto y utilizada con un fin distinto, atribuyéndole otro significado, y un efecto humorístico en el ánimo de quien la escucha. Por un lado tiene que ver con la enajenación de las ideas y con su censura, con la castración del pensamiento, esto es, de la imaginación; pero, por otro lado, tiene relación con una filosofía de la vida, en la cual predomina la risa y un afán desacralizador,[2] no obstante pareciera aludir indirectamente al liberalismo ilustrado y al positivismo del cual se burla.

> –Es una librepensadora... Son ellos los que han vuelto al mundo tan horrible –dijo Juan Cariño con enojo. Se puso de pie y se acercó despacio a Felipe Hurtado.
>
> –Guarde mi secreto. La codicia del general es insaciable. Es un librepensador que persigue a la hermosura y al misterio. Sería capaz de tomar una medida persecutoria contra el Diccionario y provocaría una catástrofe. El hombre se perdería en un idioma desordenado y el mundo caería convertido en cenizas.
>
> –Seríamos como los perros– explicó la Luchi.
>
> –Pero aún peor, porque ellos han organizado sus ladridos aunque a nosotros nos resulten incomprensibles. ¿Sabe usted lo que es un librepensador? Un hombre que ha renunciado al pensamiento. (62)

[2] Efectivamente, como lo señala Bajtín, "El carnaval es un espectáculo sin escenario, sin actores ni espectadores en el que todo mundo participa activamente. El carnaval se vive, no se representa, por eso crea su propia temporalidad festiva al margen del tiempo cotidiano y oficial, y su propio espacio: la plaza pública. Incluso los ritos que se realizan en los espacios cerrados de las viviendas o edificios públicos, imprimen las características de plaza pública a lugares concebidos como privados, íntimos u oficiales. En este tiempo-espacio son abolidas todas las jerarquías sociales que son válidas en la vida habitual del individuo y se establece el contacto libre y familiar entre todos. La lógica que domina las conductas y los actos en el tiempo-espacio carnavalesco es la del mundo al revés. Los comportamientos excéntricos, las uniones disparejas, las profanaciones verbales y de acto de los personajes, funciones y visiones del mundo que rigen en el espacio oficial y cotidiano son típicos del carnaval" (*ibidem*, p. 176).

El loco Juan Cariño es esa versión carnavalizada del poder institucional "real",[3] que está presente en toda la novela. Pobre y desarrapado, conserva sin embargo rasgos de orgullo y dignidad civil. Él y su pléyade de prostitutas son los únicos que protestan y se manifiestan en contra de la matanza de agraristas y luego se convierten en pieza clave para la huida del cura y del sacristán durante la represión contra los Cristeros.

Frente a la pretendida infalibilidad y crueldad de Rosas, frente a su gesto grave y adusto, su acendrado individualismo, a su figura torva y trágica, Juan Cariño se levanta como bastión del absurdo, pero también de la ligereza, del sentido del humor, de la fuerza poética capaz de transformar un estado de cosas.

Juan Cariño está movido por un fuerte sentimiento de dignidad y de solidaridad, posee una acentuada conciencia del valor de los actos de los hombres en la historia. Cualidades que un líder, un gobernante debiera tener. El loco es así representación carnavalizada de valores humanos que debieran conservarse a través del tiempo. Se necesitan muchos como él para lograr la salud del alma, para recuperar el equilibrio social, y sobre todo para restituirle su cabal poder a las palabras, el peso específico a la esperanza.

[3] En el caso de la carnavalización literaria, (*ibidem*, p. 172).

PARTE V

Capítulo I

Los rostros que se asoman entre las ondas. Los personajes

Cae la máscara, el hombre queda
y el héroe se desvanece.

Rousseau
Ode á la Fortune [1]

LA ÉPICA DE LOS SERES INSIGNIFICANTES: LOS PERSONAJES Y LAS "NO PERSONAS" DE LA MICROHISTORIA

Si como dice Monsiváis, "en el siglo XIX o durante la etapa armada de la Revolución, la historia fue lo inmediato, lo tangible, el caudillo o los mártires, aquello que nos rodea y determina abrumadoramente (también, en el orden de las impresiones)",[2] si nuestra historia fue, casi siempre, "la agitación, el motín, la revuelta, la guerra"[3], la paz vino entonces a ser lo no histórico. Tal interpretación continuó formando parte del imaginario mucho tiempo después, en

[1] Rousseau en Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau... op. cit.*, p. 12.
[2] Monsiváis en Pereyra, *Historia ¿Para qué?... op. cit.*, p. 187.
[3] *Idem.*

los 50´s y los 60's y, sobre todo, a raíz del movimiento estudiantil, cuando los héroes y los hechos históricos se vuelven contemporáneos y protagonizables.

Dicha actitud reivindicatoria de momentos y personajes considerados "épicos", podría quizá explicar el por qué ciertos novelistas y la propia novela de Garro siguen abordando los eventos revolucionarios. La reconsideración del pasado en ésta y en la siguiente década, ante la cual sin duda es sensible *Los recuerdos*, se convierte en una versión que en "su afán de racionalidad en la historia" incluye a las mayorías y minorías oprimidas (mujeres, indios, chicanos, entre otros) que han sido olvidadas por la crónica histórica como consecuencia del sexismo, del sectarismo y del racismo.

> ...lo que impera es el deseo de ya no ver en la historia un catálogo de proezas y desastres que el gobierno en turno le enseña aleccionadoramente a sus pupilos y cuentahabientes, ahora se insiste en un conocimiento detallado de la opresión y de los oprimidos, de la realidad que el mito encubre y de los mitos que les dan forma a las realidades, de la mentalidad que la explotación y la represión han creado y de los márgenes de libertad en donde se ha vivido.[4]

El texto de Garro preludia ese cambio de actitud y de interpretación frente a los hechos del pasado y frente a las presencias o esencias heredadas y continuadas históricamente. La escritora mexicana ciertamente pertenece, por derecho propio, a una generación que es capaz de percibir desde su "exilio interno" –diría Monsiváis–[5] cómo se van trasladando los héroes y los caudillos antes olvidados o rezagados, al centro de la escena histórica; cómo los eventos azarosos o en apariencia insignificantes se convierten en consideraciones imprescindibles para entender el desarrollo y el significado real de los sucesos.

[4] *Ibidem*, p. 188.

[5] La generación del 68 es una generación que se siente contemporánea a los hechos históricos que –afirma Monsiváis– "extraen del pasado elementos profundamente contemporáneos y hallan allí los compañeros más estimulantes o los adversarios más enconados. Una generación que se creía involucrada en algo parecido al "exilio interno", contempla desde una perspectiva muy distinta a quienes, por el tiempo que fuese, transitaron –como Juárez, Flores Magón, o los zapatistas– de las márgenes de la sociedad al centro de la historia" (*ibidem*, pp. 190-191).

El "cambio de actitud" frente a los hechos históricos que parece ser el más importante entre los aprendizajes del 68, sólo en parte ha cristalizado en el proceso creativo de *Los recuerdos del porvenir*, pues

> ...los estudiantes y quienes comparten su lucha se sienten inmersos en una dinámica que les da sentido a sus vidas y les permite entender la falta de sentido de otras conductas. Cuando se insiste tanto en el México antes y después del 68 se está diciendo, entre otras cosas, el México antes y después de un acceso masivo a la conciencia histórica.[6]

Aunque en la novela de Garro la conciencia colectiva está reducida a la de un grupo o a una especie de individualidad multiplicada, es representación simbólica de una actitud social en ciernes, y que sin duda nace de una preocupación profunda: la preocupación por la pérdida de sentido que la sociedad mexicana ve en los hechos y la vida de las personas que nos han precedido, pero también en aquellos que nos son contemporáneos. Esta reflexión es una especie de avance o adelanto respecto a la búsqueda de alternativas a un estado del espíritu, y a la necesidad de conjurar la sensación de "vacío" que se produce en los individuos a causa de esa idea del agotamiento, de la clausura y del absurdo de todo.

Pero en la novela, con gran intensidad, se incorporan imágenes y representaciones propias del discurso oficial revolucionario convertido ya en pintoresquismo para exportación, como diría Monsiváis,[7] pero con un sentido irónico. Sin el *glamour* de una estrella cinema-

[6] *Ibidem*, p. 190.

[7] "El Estado, seguro de su control, de lo fundamental ('del alma de los niños' a las instituciones represivas) le cede a la iniciativa privada el cine, juzgado pasatiempo innocuo, para que allí 'reproduzca a escala' a la Revolución mexicana con trasuntos del *western* y vaga inspiración en las fotos del Archivo Casasola (ya en la década de los cuarenta en vías de convertirse en estampitas piadosas). *Vámonos con Pancho Villa* (1936, de Fernando de Fuentes) será ejemplo aislado de cine que recrea la epopeya revolucionaria. Casi todo el resto es pintoresquismo en torno a Villa, el Buen Salvaje que llora como los hombres, o a la Real Hembra que toma Torreón con tal de no fallarle a su amado (María Félix). Y esta banalidad polvorienta se vuelve cada vez más la imaginería histórica disponible, al grado de que masivamente lo primero que hoy convoca el término Revolución mexicana es un póster de Zapata (en su reencarnación de Cristo) y el recuerdo de Pedro Armendáriz exhortando a la tropa" (Monsiváis en Pereyra, *Historia ¿Para qué?... op. cit.*, p. 182).

tográfica, sin la grandiosidad trágica de un personaje shakespereano, sin el arrojo y valentía de un general revolucionario, como lo es Felipe Ángeles, el "personaje" dentro de la novela es "Don Nadie", la 'No-persona' cuya vida sólo es rescatable porque es un eterno "soñador", "deseador".

En la novela se esboza, de una manera sutil, el deseo de reconocimiento de sí mismo por parte del sujeto, o del que está fuera de uno mismo, del que es distinto pero que tiene derecho a la existencia, lo cual conduciría virtualmente a la pluralidad, a la tolerancia política e ideológica; todo ello como un acto de conciencia que permitiría hablar a quienes por obvias razones no han tenido oportunidad de hacerlo, o no se les ha permitido hacerlo, o sencillamente no se ha prestado oídos a su peculiar modo de "considerar el pasado".

De entre todos aquellos elementos que constituyen lo que hemos llamado "una tercera instancia del diálogo", instancia formulada por distintas vías implícitas, un antidiscurso de los antidiscursos, está la forma de mirar y de narrar los hechos, así como el proceso de construcción de los personajes, amén de la importancia dada a personajes simbólicos como el de Julia Andrade, Felipe Hurtado y el propio loco del pueblo, Juan Cariño, cuyas personalidades y actitudes son opuestas a las de la generalidad de ixtepecanos, al papel que juega esta suerte de "comparsa".

Los recuerdos despliega así una polifonía "menor" o micropolifonía en términos del diálogo entre sistemas de personajes: los que representan la autoridad y los que la transgreden, los que hablan y los que callan, los que son y los que sólo están, los que trascenderán y los que serán olvidados.

EL PERSONAJE DE CARA A LA MEMORIA DEL NARRADOR

La figura literaria por la cual los personajes están totalmente volcados sobre sus experiencias del pasado, sobre sí mismos y sus sensaciones parece ser una representación de cómo un grupo de individuos o personas, un grupo social accede a la memoria de ese pasado y en consecuencia cómo es que lucha por conformar una conciencia colectiva "propia" respecto a este pasado.

El evidente individualismo del que se hace alarde en la novela no se opone a la existencia de esos micromundos y microvisiones que se entrecruzan, que coinciden o que chocan, aunque siempre en el horizonte de una conciencia centralizadora que es el Yo-memoria de Ixtepec. No se opone tampoco a la conformación de una memoria colectiva, por el contrario, la heterogeneidad y el fragmentarismo propios de ésta, se proponen como la base desde la cual cada individuo debe intentar una comprensión del pasado, una comprensión múltiple, compleja aunque inaprehensible en su totalidad, como lo es el mismo pasado.

> 'La Memoria es la maldición del hombre', se dijo, y golpeó el muro de su cuarto hasta hacerse daño. ¿Acaso el gesto que él hacía ahora no quedaría para siempre en el tiempo? ¿Cuántas veces, mientras hablaba con sus amigos, Julia se paseaba desnuda en su imaginación? El seguía sus pasos, veía sus ojos y su cuello moviéndose dentro del mundo húmedo de las gacelas y oía a sus subordinados hablar de barajas y dinero. "La memoria es invisible", se repitió con amargura. La memoria de Julia le llegaba hasta cuando era él quien la llevaba dormida entre sus brazos cruzando las calles de Ixtepec. (78)

Como hemos observado la novela es un modo de reflexión sobre el choque que se da cuando se enfrentan una versión canónica de los acontecimientos (memoria colectiva) y una versión informal y peculiar de los mismos (memoria del individuo).[8] Dicho de otra manera, el discurso del Yo-memoria de Ixtepec y narrador general del relato, es asaltado continuamente por las versiones individuales de los personajes que en él se sincretizan, por voces y gestos que, contrastados con esa voz y esa actitud que representan a la colectividad, da cabida a una versión implícita, una versión disidente y desmitificadora.[9] Y es que los personajes vistos de cerca, de cara a su

[8] Le Goff refiriéndose a las advertencias que hacen los psicólogos y psicoanalistas sobre la manipulación consciente o inconsciente ejercida sobre la memoria individual por la afectividad, la inhibición, la censura, dice que "Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva" (Le Goff, *El orden de... op. cit.*, p. 134).

[9] Recuerda lo que señala Le Goff, quien cita un estudio de Vernant que habla del paso de la memoria individual a la colectiva tal como aparece en la antigua Grecia: "...la memoria,

cotidianeidad y a sus limitaciones, sus concepciones vistas a la luz de cierto escepticismo, pero también de cierto "anti-escepticismo", contradicen una versión general y homogénea sobre una serie de sucesos.

LA MIRADA MITIFICADORA

Si bien la memoria colectiva recurre a la "historia de los orígenes", como a una referencia válida con la cual contrastar los hechos del presente, la negatividad de fondo que existe respecto a un pasado que no puede ser cabalmente recuperable, de algún modo matiza su carácter épico. Como en la fundación y creación de las viejas ciudades del occidente, del pasado prehispánico, la propia metrópolis mexicana y cada uno de los poblados del país, la crónica de la fundación y la fundación misma de Ixtepec han recorrido el camino de la gloria y el desastre, de la pasión y la abulia, de la edificación y la destrucción: *Yo supe de otros tiempos: fui fundado, sitiado, conquistado y engalanado* (9), recuerda la memoria, como si se tratara de la fundación de Roma o de Cartago. Y es que la necesidad de sobrevivir al olvido y a la total disolución obliga a la memoria a trascenderla vía la leyenda y el mito, que es lo único que puede perdurar: *Aquí sigue la piedra, memoria de mis duelos...* reza el epitafio que sella la tumba de Isabel Moncada y cuyo mensaje cierra la novela (295).

Esas diferentes miradas que se contrastan o que chocan intentarían disolver la solidez y univocidad de la leyenda, o de una de sus versiones, pero también conjurar –aunque sea durante el proceso de enunciación– la dispersión y la fugacidad, lo inaprehensible a veces, del material que constituye una pretendida memoria colectiva que se

en la medida en que se distingue de la rutina, representa una difícil invención , la conquista progresiva de su pasado colectivo". (*Ibidem*, p. 41). Esto es, que la memoria se inclina hacia una visión objetiva o hacia una visión más ideológica, de manera similar a como la entiende Nadel, quien contrapone la "historia ideológica" a la historia llamada "objetiva". Por *historia objetiva* Nadel entiende la serie de hechos que buscamos, describimos y establecemos sobre la base de ciertos criterios universales que observan sus vínculos y su sucesión. Por *historia ideológica* entendemos la que describe y ordena los hechos sobre la base de ciertas tradiciones (Nadel en Le Goff, *ibidem*, p. 143-144).

ha instituido en ese Yo-Ixtepec, en ese sujeto de la conciencia y del sueño colectivos, en ese sujeto de la enunciación. En un doble juego de espejos, ese Yo, se mira y reconoce en los espejos de las conciencias ajenas; a su vez dichas conciencias se reconocerán a sí mismas al encontrarse en ese punto de reunión, en ese centro de la memoria colectiva, del imaginario colectivo, pero conservando ciertas marcas de su individualidad: *La veo, me veo y me transfiguro*. (9)

Así, por ejemplo, desde la perspectiva de vida de un individuo, los hechos históricos tienen no sólo una significación específica de acuerdo a una previa experiencia política, social, cultural, sino que estos hechos son representados por él, adaptando lo más posible su visión personal a la del grupo al cual pertenece. Tratará por ello de copiar, crear o recrear aquellas imágenes colectivas según su propio imaginario individual; de hecho, es con ese material de los otros, de "nosotros", con el que fabrica sus representaciones de los hechos. Y, de regreso, estas representaciones individuales y únicas vendrían –al retornar al ámbito colectivo– a conformarse en elementos susceptibles de ser integrados a las representaciones colectivas. En Ixtepec, todos –amigos y enemigos–, comparten una pléyade de imágenes respecto a ciertos "momentos históricos" en los cuales han estado más o menos involucrados. Quizá sea pertinente hablar de esas imágenes que también perfilan el carácter de algunos personajes, y que apuntan de algún modo a la forma en que es representado el contenido histórico en la novela.

Una manera de representación de dicho contenido es a través de cierto tipo de personalidad que encarnaría virtualmente la relación conflictiva que se da entre los hombres y las circunstancias que les han tocado vivir, es decir, entre el hombre y su época, a la luz de la historia universal: ese diálogo eterno entre el "hombre y su tiempo", tema que Elena Garro aborda obsesivamente a lo largo de su producción. ¿Pero cuál hombre y cuál tiempo?

EL SER Y EL PARECER DE LAS PALABRAS Y DE LOS ACTOS

La incongruencia o relativismo ideológico, la heterogeneidad de voces y discursos representados en la novela, las visiones del mun-

do, la misma reflexión del lenguaje, que confluyen o chocan, nos remiten a un asunto por demás evidente y explícito en la novela: la preocupación por la falta de coincidencia entre las palabras y las cosas, por la oposición entre ser y parecer, que conducen a la incomunicación de los seres humanos, y que nos remiten de algún modo al tema de la "transparencia".

En Ixtepec se dice algo que parece ser una cosa y resulta ser otra que niega y contradice lo dicho. La escisión del ser y el parecer se manifiesta en un eco interminable de dicotomías: entre lo dicho y lo hecho, entre los buenos y los malos, entre el antes y el después, entre lo que pertenece a la naturaleza y lo que es propio de la sociedad, entre el hombre y Dios, entre el hombre y otros hombres, entre el hombre y él mismo. Como dice Rousseau

> ...Ya nadie se atreve a parecer lo que es, y bajo esta perpetua coacción, los hombres que forman este rebaño al que se da el nombre de sociedad, puestos en las mismas circunstancias, harán todos las mismas cosas, a no ser que motivos más poderosos les disuadan de ello. Nunca se sabrá, por tanto, con quién nos las tenemos que ver: para conocer al amigo, habrá pues que esperar a las grandes ocasiones, es decir, esperar a que ya no sea el momento, puesto que es precisamente para esas ocasiones para cuando habría sido esencial conocerle.
>
> ¿Qué cortejo de vicios no habrá de acompañar a esta incertidumbre? Ya no habrá ni amistades sinceras, ni verdadera estima, ni confianza bien fundada. Las sospechas, la desconfianza, los temores, la frialdad, la reserva, el odio y la traición se esconderán sin cesar bajo ese velo uniforme y pérfido de las buenas maneras, bajo esta urbanidad tan celebrada que debemos a las luces de nuestro siglo.[10]

Pero si Rousseau considera la escisión entre el ser y el parecer como un conflicto, como un obstáculo para ponerse en contacto con lo "verdadero", o con una representación lo más cercana a lo verdadero, en la novela, personajes y acciones adquieren su razón de ser, su relevancia dramática, precisamente gracias a esa gran desgarradura, a esa dicotomía esencial que les hace oponerse a una interpretación de "La Realidad" y a una representación de "La Verdad".

[10] Rousseau en Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau... op. cit.*, p. 13.

En *Los recuerdos* a través de las palabras y de las acciones de los personajes, se ponen en diálogo las ideas e imágenes sobre los hechos de la historia general y de la propia historia de Ixtepec, imágenes en las cuales, no obstante predominar lo negativo, no se descarta totalmente lo positivo, sino que se pone en evidencia la naturaleza doble, escindida, de todo lo existente, en una actitud que se aleja de todo fin didáctico o moralizante.

En todo caso, si hay algún error en la postura de los personajes sobre una interpretación o reconsideración del pasado ixtepecano, si hay un error en cuanto a lo que la memoria del "Yo-Ixtepec" elige, y si ello es justo o no, es lo de menos. Lo que realmente importa en la novela es atacar ese orden cartesiano cerrado y unívoco, esa pauta rígida con que se mide al mundo. La ilusión de una posible verdad, de una posible realidad que forjamos al sujetarnos exclusivamente a los contenidos explícitos y objetivos de la obra, nos hacen perder de vista lo que está más allá de esa máscara que nos oculta los verdaderos sentimientos e intenciones, las visiones de mundo, los valores que se ocultan detrás de esa ilusión, de ese doble velo que se interpone entre el hombre y su palabra, entre su palabra y sus actos, entre sus actos y sus verdaderas intenciones.

En Ixtepec amigos y enemigos, buenos y malos, viciosos y virtuosos, viven el desgarramiento ontológico que significa vivir a caballo entre el ser y las apariencias. Vivir en la apariencia es una especie de caída del Paraíso, de esa condición originaria, de esa utopía que es la infancia de la comunicación con los otros seres humanos, en la cual no estén separadas las conciencias, en la cual coincidan totalmente la cosas y las palabras, en la cual la "transparencia" sea recuperada.[11]

[11] Según Starobinski, Rousseau habla de tal escisión: "El maleficio de la apariencia y la ruptura entre las conciencias ponen fin a la feliz unidad del mundo infantil. En adelante, la unidad deberá reconquistarse y recobrarse; las personas separadas deberán reconciliarse... La revelación de la falsedad de la apariencia es sufrida como una herida, Rousseau descubre el parecer como víctima del parecer... descubre que los otros no tienen acceso a su verdad, su inocencia, su buena fe, y es sólo a partir de este momento cuando el campo se oscurece y se vela. Antes de que se sienta distante del mundo, el yo ha sufrido la experiencia de su distancia con respecto a los otros. El maleficio de la apariencia, le alcanza en su propia existencia antes de alterar el aspecto del mundo. 'Es en el corazón del hombre donde se encuentra el espectáculo de la vida de la naturaleza'. Cuando el corazón del hombre ha perdido su transparencia, el espectáculo de la naturaleza se empaña y se enturbia. La imagen del mundo depende de la relación entre las conciencias: sufre sus vicisitudes" (*ibidem*, p. 19).

El vivir en el engañoso mundo de la duda como resultado de esa escisión, de ese desgarramiento, puede llevar a los hombres a juzgar y a condenar *a priori* a los otros, pero sólo a través del juego *del ser y del parecer* es como se pueden ver de manera polisémica los actos. El juego de las apariencias revela hasta qué punto es necesario depender de ellas, de la ilusión, pues el vivir de las apariencias les permite a los individuos colocarse en los zapatos del otro, ser otro u otros, les permite en última instancia acercarse a otras verdades, a otras realidades. Esto les sucede a Martín Moncada y a su hija Isabel, al loco Juan Cariño, al general Francisco Rosas, a doña Ana, a doña Elvira Montúfar, a la Luchi, etc. Le sucede permanentemente al Yo-memoria de Ixtepec, apuntando con ello a una de las preocupaciones obsesivas que parecen mover internamente la narración: ¿Hasta dónde llega el ámbito de lo real?, ¿lo real es lo aparente o sólo lo esencial es lo real? Se trata de preguntas que parecen intervenir en el proceso creativo de la obra, pues ¿qué es finalmente lo memorable y trascendente; cómo se organiza lo que no puede quedar afuera del virtual relato de un texto que pretende constituirse como representación de una o varias memorias?

La memoria colectiva juega a que es la memoria de un individuo, y viceversa, juega a que lo insignificante es importante, a que lo de antes fue después, a que los héroes son otros, a que los que ahora tienen la palabra son los hombres aparentemente mudos; juega a que lo que parece respetable no sólo es insignificante sino execrable.

La Verdad en esa memoria canonizada, en ese discurso oficial, es para la memoria ficcional una verdad contrariada, es una verdad que se convierte en apariencia; al revés, lo que de acuerdo con los cánones es no sólo "Mentira", sino "Irrealidad", en la construcción de 'las memorias' devienen verdades tan valederas o más que las otras. Quizá tenga que ver con la idea bergsoniana de que lo real y concreto se funda en una fusión de esencia y apariencia.[12]

[12] Nicole E. "La marcha de Bergson hacia lo concreto (Misticismo y temporalidad)", en *Homenaje a Bergson*, 1941, pp. 56-58.

Capítulo II

La experiencia del umbral

EL SOÑADOR Y EL NIHILISTA CONTRA LA CORAZA DEL HÉROE

Los generales y los propios ixtepecanos son "libres pensadores" –como los llama el loco del pueblo– no sólo porque son decadentes, sino porque han renunciado a la magia de Dios, a quien han sustituido por el culto a los ídolos: el dinero, el poder, la idea de un modelo de vida. Estos "nihilistas pasivos", "incompletos" no son los ateos probos y valientes que denuncian la mentira y las hipocresías de la religión, sino que son, detrás de su máscara de jacobinos, una especie de curas laicos que han eliminado a Dios, han eliminado la fe sincera en Él en pro de conservar los convencionalismos de una "moral", más social que cristiana.

La mayoría de esos "libre pensadores", son incapaces de movilizar su voluntad para crear nuevos valores y posibles salidas a la inanidad de sus vidas; renuncian a cualquier esfuerzo de destrucción total y de renovación efectiva, retrocediendo así a un idealismo que finalmente los conduce a preparar la extinción del deseo. Dice Nietzsche, que

> ...El ojo del nihilista 'idealiza en feo', es infiel a sus recuerdos; los deja caer, deshojarse; no los protege contra la decoloración lívida que

vierte la debilidad sobre las cosas lejanas y pasadas. Y lo que deja de hacer hacia sí mismo, no lo hace tampoco hacia todo el pasado del mundo: él lo deja caer.[1]

Juan Cariño, por ejemplo, encarna una especie de conciencia que trata de distanciarse de ese nihilismo, trata de superarlo a través del lenguaje, pero sin conseguirlo del todo. Con un furor ciego, intenta con sus discursos incendiarios destruir la pasividad y la decadencia que lo rodean, acabar con los falsos valores, las falsas y malignas palabras; pero sus intentos no llegan al extremo de plantearle su propia autoinmolación, no logran romper el infranqueable muro del anonadamiento en el que están sumidos quienes lo rodean.

El nihilismo pasivo que predomina en la mayoría de los ixtepecanos, esa especie de fantasma que acecha permanentemente, no les impide profesar una religiosidad que esté más allá de los preceptos morales y de la institucionalidad eclesiástica, en tanto dicha religiosidad está ligada a un íntimo y personal modo de sentir e interpretar a Dios. No obstante las dudas y las incongruencias, ellos se identifican con un saber y una fe que les permitiría –idealmente– armonizar su vida individual y su vida en comunidad, que les daría la posibilidad de evitar el choque entre un orden sagrado y un orden temporal.

El hombre de la tierra se siente seguro, sobre ella pueden edificarse casas o verdaderas fortalezas, se construyen monumentos o tumbas. Si es necesario puede también echarlas 'por tierra' y olvidar todo ello para construir en otro predio un panteón de "Hombres Ilustres" de "Almas fuertes y perfectas", o una pequeña covacha, un sótano inmundo, una celda. El hombre de la tierra sabe que un día nació y que de cualquier manera ha de morir, aunque puede eternizar su existencia en la memoria de otros. Ha sido hecho del polvo, de todo aquello que se vuelve una evidencia, por ello duda poco, no sabe lo que a un hombre puede sucederle en plena navegación sobre un río caudaloso. Y es que, el hombre de río, por el contrario, brega sin descanso bajo una eterna amenaza, con la única certeza de que es imposible detenerse.

[1] Jean Granier, *Nietzsche (¿Qué sé?)*, México, Presses Universitaires de France/México, Publicciones Cruz, 1989, p. 28.

LA FIGURA DEL DOBLE O LA EXPERIENCIA DE LA ALTERIDAD

En *Los recuerdos* como en otras obras narrativas de Elena Garro, campea la idea de que hay un principio organizador de todo lo que existe y que rige las estructuras de la vida humana. En este caso concreto, dicho principio parece regir el sistema de los personajes, el cual puede ser reducido más o menos a un esquema. Así observamos que, a cada personaje le corresponde un *doble*, no sólo porque cada ser contiene en sí mismo, formando parte de su esencia, una personalidad diferente y hasta contradictoria respecto de la primera; sino que el doble viene a presentarse como la refracción de un otro ajeno, es decir, como una imagen distorsionada, transformada e incluso totalmente opuesta a este. Esto quiere decir que a pesar de que pueda haber un otro que comparte ciertos rasgos conmigo, o de que en ciertos aspectos seamos "en esencia" iguales (como en aquel pasaje donde doña Ana Moncada reconoce en la lujuria de su hija Isabel respecto a Francisco Rosas, la misma que ella experimentaba frente a Martín, su marido, (239)), tenemos rasgos singulares y diferencias importantes (la misma Ana, percibe que "los hijos son otras personas") (30)

Tanto Isabel Moncada como otras jóvenes ixtepecanas (Conchita Montúfar, por ejemplo) representan, en cuanto a su visión de las cosas y su actitud, un paso hacia delante de sus padres. La crisis de conciencia, el conflicto existencial de Martín, en Isabel deviene en sentimientos de disolución y de vacío. El hedonismo romántico de su padre en ella es angustia existencial, una angustia que rebasa la propia causalidad que rige su vida aislada y reprimida. Isabel siente que está de sobra en el mundo, que es "un punto perdido en el espacio", pues ha caído como aerolito en un tiempo también perdido. (29-30)

Los personajes de *Los recuerdos* continuamente se desdoblan, viven su alteridad como una manera de escapar a la angustiosa opresión que sobre ellos ejerce la situación social y política de Ixtepec, el ambiente familiar y doméstico; pero sobre todo experimentan este desdoblarse permanente como una condición natural, de origen. Viven y se mueven entre la vigilia y el sueño, entre la realidad y la irrealidad propios de un mundo que a cada paso se desdibuja, por ello los

sueños adquieren predominancia imponiéndose a la llamada "realidad concreta".

> –¡En qué piensa, Martín? –le preguntó su madre sorprendida ante su actitud concentrada.
>
> –Me acuerdo de la nieve –contestó él desde la memoria de sus cinco años. A medida que creció, su memoria reflejó sombras y colores del pasado no vivido que se confundieron con imágenes y actos del futuro, y Martín Moncada vivió siempre entre esas dos luces que en él se volvieron una sola. (19)

En este sentido, el recuerdo, el sueño, la locura, se presentan como un doble estado, un estado fronterizo, de umbral que hace posible ver a ambos lados de la realidad sin limitaciones. Si la realidad ofrece, en un momento dado, posibilidades para la experiencia de lo maravilloso, para echar a andar la imaginación, para tener un momento de intensidad, se puede ir a ella sin problema. Si lo mismo ocurre en el sueño o en el recuerdo no hay obstáculos para trasladarse a dichos ámbitos, dejando temporalmente esa realidad que parece clausurada.

> "Si algún día despertara"... y escudriñaba los ojos del señor presidente creyendo descubrir en ellos al mundo asombroso de los sueños: sus espirales al cielo, sus palabras girando solitarias como amenazas, sus árboles sembrados en el viento, sus mares azules sobre los tejados. ¿Acaso no volaba en sueños? Volaba sobre unas calles que a su vez volaban persiguiéndola y abajo la esperaban unas frases. Si llegaba a levantarse en la mitad de ese sueño, creería para siempre en la existencia de sus alas y las gentes dirían burlonas: "Miren a la Luchi. Está loca. Se cree pájaro". Por eso espiaba a Juan Cariño, para ver si lograba verlo despertar. (60-61)

En el ámbito político y su relación con los papeles actanciales dentro de la novela de Garro, encontramos también la idea del doble. Si bien todos comparten rasgos esenciales, a todo héroe corresponde un villano o antihéroe, esto es, a todo protagonista corresponde un carácter antagónico: un hombre autoritario a un hombre justo, un violento a uno pacífico, un bárbaro a uno civilizado, un ser amado a uno repudiado. Rosas es opuesto al cristero Abacuc y al revolucionario Zapata; estos últimos recordados e invocados con simpatía por sus acciones radicales y los altos ideales que los hacen quedar grabados en el imaginario colectivo. Los zapatistas que se prolongan en los cristeros, son antípodas de los carrancistas.

Pero así como hay una doble naturaleza en los seres y en la realidad, también la dualidad rige la estructura misma de la novela. *Los recuerdos* está dividida en dos partes y, en cada una de éstas, la protagonista es una mujer que resulta ser no sólo la antípoda de la otra, (Isabel respecto de Julia y viceversa), sino que cada una experimenta esa especie de desdoblamiento que se da también en sus amantes. Así, Francisco Rosas es antípoda de Felipe Hurtado, pero también en sí mismo alberga a una "otredad" de la cual –gracias al amor y la pasión– adquiere conciencia. No sólo frente a Julia sino también cuando se hace amante de Isabel Moncada, en la segunda parte de la novela, el general se descubre a sí mismo actuando de una manera inesperada, distinta a la habitual, (es valentón, soberbio y a un tiempo débil), inclinándose por aquello que antes le hubiera sido inconcebible aceptar: *A él le gustaban las mujeres suaves, envueltas en colores claros*. (246)

Por su parte, Isabel antes y después de su relación con Rosas vive la dualidad de una manera más profunda y compartida junto al militar. Dicha condición parece ser inherente a su ser, parece dictar la manera en que experimenta el tiempo y el espacio.

> –¿Qué cavilas? –preguntó Rosas una noche asustado por los ojos de Isabel–. Es malo pensar... Muy malo –agregó.
>
> (...)
>
> –No pienso, oigo un chorrito de arena que cae adentro de mi cabeza y que me está cubriendo toda...
>
> (...)
>
> –Francisco, tenemos dos memorias... Yo antes vivía en las dos y ahora sólo vivo en la que me recuerda lo que va a suceder. También Nicolás está dentro de la memoria del futuro... (252-253)

Las mujeres decentes están en las antípodas de las "queridas" y éstas en las de las "putas" comandadas por la Luchi. El loco Juan Cariño, "El señor Presidente", es el doble opuesto de Francisco Rosas, pero también de otro loco, el indigente Hupa; la curandera

Gregoria, esa especie de "bruja blanca" tiene su antípoda en Nieves, "la bruja negra"; Ignacio, el hermano de la panadera, y los demás agraristas tienen su contraparte en Rodolfito Goríbar y sus pistoleros tabasqueños; doña Ana, madre de los rebeldes Moncada, se opone a doña Lola Goríbar, madre del cacique.

Con Julia Andrade e Isabel Moncada, la figura del doble se da en una suerte de entrecruzamiento o de inversión de papeles o de roles, como si intercambiaran estafetas: Isabel, que desde una perspectiva encarnaba lo positivo se convertirá, en la segunda parte de la novela, en símbolo del oprobio y la traición, y viceversa, Julia, quien representaba lo negativo, se convertirá en paradigma de lo positivo. Pero, Julia e Isabel son mujeres en cierto sentido iguales y complementarias: ambas le han apostado al amor hasta las últimas consecuencias, una entregándose a Felipe Hurtado y traicionando a su amante, Francisco Rosas; la otra, traicionando a su familia y a su pueblo, para entregarse al general.

La idea de que una misma situación o vivencia se repite en dos personas en apariencia distintas, se complementa con otra: hay una relación de continuidad entre dos generaciones, lo que hace que las vivencias de los padres encarnen en los hijos y de éstos en sus descendientes (249). Campea en ellos la idea o el deseo de que exista la reencarnación. Cuando se sublevan los Moncada e Isabel, al otro día hay un ambiente de agitación en el pueblo: los detenidos están incomunicados en la Comandancia Militar, hay bandos en las calles que acusan a los detenidos de sedición, traición a la patria y asesinato. La gente trata de espiar por entre las persianas del hotel a Isabel en su papel de 'querida'. El Yo-memoria de Ixtepec, refiere:

> Así volvimos a los días oscuros (...) Hubiera querido llevarlos a pasear por mi memoria para que vieran a las generaciones ya muertas: nada quedaba de sus lágrimas y sus duelos. Extraviados en sí mismos, ignoraban que una vida no basta para descubrir los infinitos sabores de la menta, las luces de una noche o la multitud de colores de que están hechos los colores. Una generación sucede a otra, y cada una repite los actos de la anterior. sólo un instante antes de morir descubren que era posible soñar y dibujar el mundo a su manera, para luego despertar y empezar un dibujo diferente. (249)

También existe la posibilidad de que entre una generación y otra, haya contrastes, una relación de oposición que implica un cambio, la trasformación de una realidad predeterminada. Martín Moncada un ex-dueño de minas, decadente, conservador de las tradiciones, tiene como antagonistas a sus propios hijos (Nicolás, Isabel y Juan) quienes aspiran a salir de la pasividad y el tedio en que se hunden las vidas de sus padres; aspiran a una vida más libre, dinámica, apasionada, quizá más culta que los aleje de la ambición por el dinero, que los aleje del provincianismo y la cerrazón pueblerina. Su rebeldía los lleva a oponerse *de facto* al tirano del pueblo, pues se unen a la guerrilla cristera. Entre madres e hijas también se establecen relaciones de oposición. Isabel Moncada será la antagonista de su propia madre que responde al estereotipo de la "mujer tradicional", esto es, buena hija, excelente madre y esposa ejemplar.

En otras obras de la autora, la idea del doble también aparece: el doble que funge como una especie de imagen del personaje refractada por otro; o el doble en tanto una entidad contradictoria pero inherente a uno; o, como una especie de "gemelo de destino" que se ve como el acompañante natural del personaje, igual que ocurre en casi todas las novelas y cuentos posteriores a *Los recuerdos*, donde las protagonistas –casi todas mujeres– se presentan en parejas.

En *Y Matarazo... no llamó*,[2] por ejemplo, el doble es una presencia pesadillesca: un cuerpo en progresiva descomposición. El protagonista, un empleado insignificante, debe convivir con un hombre desconocido que alguien dejó en su casa. Torturado durante feroz represión política, el 'huésped' es físicamente un bulto, pero al que hay que curar, alimentar y proteger. La incertidumbre y las sospechas de que el personaje es objeto de acoso por parte de la policía o de militantes más duros, amén de la propia circunstancia, hacen que éste viva la vida de los "otros", que la encarne hasta el punto en que él mismo acaba por ser capturado y torturado, tomando el lugar del bulto.

En *Testimonios sobre Mariana*,[3] la personalidad contradictoria e impredecible de la protagonista la hace actuar continuamente como

[2] Garro, *d.*
[3] Garro, *b.*

si fuera ella y otra persona al mismo tiempo. Mariana vive una vida doble: está casada con Augusto y es amante de Vicente. Para el primero es una loca y para el segundo el mismo amor encarnado. Junto a ello, los testimonios narrados por tres distintos testigos sobre la vida y las aventuras de Mariana, son tres versiones, tres registros o desdoblamientos de la memoria transhistórica de la protagonista.

LAS PALABRAS: OTRA DUALIDAD

Las palabras son también representación de un estado intermedio, de umbral, pues también están situadas entre la realidad y la imagen que de ella se hacen los individuos. Las palabras son las creadoras de lo que existe –responsables de la construcción o de la destrucción–, y por ende las que permanecen mucho después de que los actos terminan, de que las personas mueren.

Hay en muchos momentos, a lo largo de la novela, una valoración de un discurso ordenado y coherente que crea a su vez un mundo integrado y armonioso, un discurso que es un sistema de signos que comparte un grupo de individuos, un grupo social y que se establece como norma, pero respetando la "pluralidad".

El loco de Ixtepec, Juan Cariño, es un ser que vive en el umbral: entre la locura y la cordura. No está completamente loco ni totalmente cuerdo, y sin embargo, sus actitudes y discursos, más allá de cualquier pragmatismo, tienen una lógica. Y ahí va también el dardo envenenado contra los discursos oficiales, institucionalizados que acallan las voces disidentes o distintas. Y es que no hay un sólo discurso, un sólo lenguaje, sino tantos como formas de ser existan, los cuales pueden ser entendidos porque pueden ser contrastados, referidos a una lenguaje común, esto es, y en términos saussurianos, a una Lengua, cuyos usos, 'hablas' –parece proponer el loco– también deberían de ser incluidos en "el Diccionario", tarea deseable aunque por momentos irrealizable.

Parece haber, por otro lado, un intento de deconstruir, de regresar a las letras, a las palabras sueltas como paradigmas, esto es, como

piezas siempre disponibles de un gran rompecabezas que es el lenguaje y no como realizaciones definitivas, estáticas, constreñidas a una sola posibilidad de significación. Se necesitarían muchos locos como Juan Cariño (quien corre por las calles de Ixtepec con una red para cazar mariposas, tratando de atrapar al vuelo las palabras malignas), para salvar a las palabras las que, además de significar lo que significan, son cargadas a voluntad con una significación extra, negativa en el caso del uso que podrían los pueblerinos hacer de ellas.

> Las palabras debían permanecer secretas. Si los hombres conocían su existencia, llevados por su maldad las dirían y harían saltar al mundo. Ya eran demasiadas las que conocían los ignorantes y se valían de ellas para provocar sufrimientos... Las había muy perversas; huían y lo obligaban a correr varias calles antes de dejarse atrapar. Algunos días su cosecha era tan grande que las palabras no cabían debajo de su sombrero y se veía obligado a salir varias veces a la calle antes de terminar su limpieza. Al volver a su casa se encerraba en su cuarto para reducir las palabras a letras y guardarlas otra vez en el diccionario, del cual no deberían haber salido nunca. Lo terrible era que no bien una palabra maligna encontraba el camino de las lenguas perversas, se escapaba siempre, y por eso su labor no tenía fin. (59)

Hay un uso perverso y un uso poético del lenguaje. El primero destruye la armonía del mundo, el segundo le permite a los hombres regresar a una especie de infancia, de situación original, sustancial. La infancia del hombre vista de manera positiva –contrapuesta a la vejez que representa el uso distorsionado del lenguaje, uso que hace la retórica del poder– está en relación con el uso natural y cotidiano del habla poética que nos pone, a un tiempo, de cara a un mundo virtual.

> –¡Metamorfosis! ¿Qué sería metamorfosis sin el diccionario?... Un montón de letritas negras.
>
> Y estudió el efecto de la palabra sobre el rostro del extranjero: éste se transformó en la cara de un niño de diez años.
>
> –¿Y qué sería confeti?...

La palabra produjo una feria en los ojos de Felipe Hurtado y Juan Cariño se llenó de gozo. (60)

Lo que quizá podría vislumbrarse como una propuesta implícita es la necesidad de estar atentos a las voces y opiniones que circulan en la vida social, prestar oídos a lo que los seres individuales piensan y dicen de sí mismos, rescatar el variado y múltiple lenguaje de los seres humanos, sus usos ilimitados, de entre el ruido general que ensordece. El lenguaje es lo que en realidad le da el *status* de hombre al hombre, pero utilizado "humanamente". Sin el uso del lenguaje seríamos como animales, como perros que ladran sin ton ni son (...*El hombre se perdería en un idioma desordenado y el mundo caería convertido en cenizas* (62)).

Hay una especie de Utopía del lenguaje, pero del lenguaje poético. En repetidas ocasiones Juan Cariño alude al doble sentido literal y al sentido figurado, metafórico de las palabras poéticas; alude tanto a su valor simbólico y a su poder "desautomatizador".[4]

El pueblo está como está, porque las palabras malignas, las "usuales", se han desatado, porque abundan y son más que las palabras bellas y luminosas. Las palabras construyen al mundo y pueden inclusive cambiar el curso de los acontecimientos, el curso de la historia. Toda historia está hecha de palabras, es una narración que se hereda y que rige las ideas sobre la realidad en sucesivas generaciones, pues toda versión de los hechos del pasado influye en los hechos del presente.

La idea sobre lo que el lenguaje poético y la Poesía deben ser en la vida cotidiana, descansa sobre el personaje del loco, cuyo discurso y actitud contrastan fuertemente con la del poetastro del pueblo, Andrés Segovia, cuyo discurso ampuloso es sólo retórica gastada, añeja, sin valor alguno.

La poesía no son los versos rimados de un poema decimonónico, no son las metáforas más o menos estrambóticas que puede un "bardo" crear. La poesía está más allá del poema, y del que se llama a sí

[4] "Desautomatizar o desautomatización" entendida como aquella cualidad del lenguaje poético para convertir los términos y las formas establecidas, convencionales, en algo nuevo. ("Metáfora", Beristáin, *Diccionario de retórica... op. cit.*, pp. 308-316).

mismo poeta. La poesía está en el interior del hombre común, en la percepción singular que tiene del mundo que lo rodea, nos muestra la novela. En *Los recuerdos* hay la convicción de que la verdadera poesía debe rescatarse y a través de ella encontrar ese sentido de temporalidad y de trascendencia que se le atribuye al conocimiento histórico.

Parece ser también falsa la idea de que la historia es inteligible sólo a través de la razón pues, por el contrario y como lo demuestra el loco y otros personajes, tiene que ver con un "sentido común" que es resultado de un cierto conocimiento de la vida, tiene que ver con una sensibilidad y una intuición de largo alcance, capaz de recoger lo que vuela en el aire, entre el ruido de las calles donde se desenvuelve la vida de los hombres, o por el contrario, aquello que de tan soterrado y silencioso es pocas veces percibido y casi nunca concientizado.

PARTE VI

Capítulo I

Ellos, desde la periferia

Durante el transcurso de *Los recuerdos* va poniéndose de relieve el paralelismo, ese nexo invisible pero ciertamente profundo entre los héroes y los antagonistas en toda historia, esa estructura de relaciones que construyen el drama personal de quienes viven y mueren en Ixtepec.

Entre los actos de estos pueblerinos anónimos y los actos de las figuras públicas, históricas, como son líderes, caudillos y jefes de la Revolución, hay un vínculo estrecho. Y es que todo acto humano, sea cual fuere, está impulsado por pasiones y afectos, casi siempre contradictorios, que lo acercan al drama del otro. Hay en un sentido, un principio universal que rige los actos y que es posible observar, en cualquier época y en cualquier cultura. Esta idea está muy claramente expresada en uno de los parlamentos de la obra *Felipe Ángeles*, en el que el caudillo afirma que

> –...Hay destinos paralelos, abogado, el de los adversarios, el de los héroes, el de los amantes, el del criminal y la víctima, y su relación es tan íntima, que a veces escapa hasta a los mismos protagonistas. (*s*, 24)

El drama histórico de los personajes radica en "estar" en el lugar y en el tiempo equivocados, ser de algún modo extemporáneos: son

personajes que actúan en la periferia y a mucha distancia de las grandes tragedias.

Enmedio de la violencia y del caos, de la depresión y de la decadencia, surgen temperamentos, caracteres que buscan salidas, que creen encontrar al final del túnel una pequeña luz de salvación. Ante el escepticismo inmovilizador, el nihilismo y el pesimismo hay ciertos esfuerzos o digámoslo así, ciertas condiciones y ciertos elementos en algunos individuos que les permiten por momentos aspirar a una situación distinta.

FRANCISCO ROSAS: EL DRAMA DE LA INDIGENCIA

El general Francisco Rosas es, en plena época de triunfos, un guerrero abandonado en el campo de los vencidos. Se podría decir que sus sensaciones son análogas a las de otros personajes que sí tuvieron relevancia histórica. Son vivencias que en la obra de Elena Garro, de un texto a otro, se transfieren y continúan como un acto de conciencia.

Así, el fracaso personal del general Rosas, es tan grave o más que el de una Revolución Mexicana que ha quedado frustrada, inconclusa, una revolución que no corresponde a los deseos. En la obra *Felipe Ángeles* dice –con otras palabras– lo mismo:

> Ángeles: Yo, abogado, creo que todos somos inocentes y todos somos culpables. Es decir, que vamos empujados por un mismo destino que entre todos hemos convocado.
>
> Bautista: (Interviniendo) Sólo que unos son los ganadores y otros los que pierden.
>
> Ángeles: No coronel, aquí no hay ganadores. Aquí todos hemos perdido por parejo.
>
> Bautista: ¡Hum...! Aunque ahora que lo traía yo por esas calles con tanta gente... no sé... no me parecía llevar a un perdedor. Tal vez tiene usted razón, general.
>
> Ángeles: ¿Ve, coronel? ¿Ve cómo todo se ha vuelto ambiguo? El triunfo, la derrota, y es que no era éste el triunfo que esperábamos. (*s*, 23)

El general no realiza ni ha realizado grandes hazañas; aún como villista su actuación es irrelevante. Francisco Rosas es hasta cierto punto un antihéroe, alguien que no obstante ha arriesgado su vida, no entrará a la mansión de la Épica Nacional, aunque sí en la de los infiernos locales y cinematográficos.

> El general Francisco Rosas, jefe de la Guarnición de la Plaza, andaba triste. Se paseaba por mis calles golpeándose las botas federicas con un fuete, no daba a nadie el saludo y nos miraba sin afecto como lo hacen los fuereños. Era alto y violento. su mirada amarilla acusaba a los tigres que lo habitaban. Lo acompañaba su segundo, el coronel Justo Corona, también sombrío, con un paliacate rojo atado al cuello y un sombrero bien ladeado. (13)

Rosas reúne las cualidades de un macho mexicano al estilo de un Pedro Armendáriz que se emborrachaba en la cantina y "lloraba como niño" el engaño y el desamor de esa hembra bravía y orgullosa que encarnaba María Félix o Dolores del Río; esa belleza única y sensual, rebelde y traicionera como resulta ser Julia Andrade. Rosas parece ser uno más dentro de la pléyade de personajes exaltados por el folklorismo pintoresquista del cine mexicano de la Época de Oro.

> El general podía llegar y sorprender aquella charla, él siempre tan celoso ante la sola idea de que un hombre pudiera hablar con su querida, mirar sus dientes y la punta rosada de su lengua cuando sonreía. (39)

El general Francisco Rosas y su pléyade de coroneles, pertenecen al ejército federal, y en cierta medida, al Ejército Mexicano actual. Actitudes convencionales: machismo, prepotencia, no se cuestionan sobre las razones que fundamentan sus actos. Viven un tanto ciegos respecto a lo que su oficio y su situación significan en un contexto determinado. Están en Ixtepec para controlar, conservar a sangre y fuego un orden, pero en realidad han llegado ahí para entregarse a sus pasiones y sus apetitos personales.

> También el general, incapaz de dibujar sus días, vivía fuera del tiempo, sin pasado y sin futuro, y para olvidar su presente engañoso orga-

nizaba serenatas a Julia, su querida, y deambulaba en la noche seguido de sus asistentes y de la Banda Militar. (13)

Quizá lo que salve a Rosas de caer en el estereotipo, sea ese sentimiento de inutilidad que desquebraja cada uno de sus actos. La depresión y el pesimismo lo han hecho su presa, no sólo en el aspecto político sino en el existencial. Ese vacío interior que lo ha acompañado desde que tiene memoria se ha profundizado con la vivencia del amor, convirtiéndolo en una especie de reo de su propia pasión.

Francisco Rosas ya no es el hombre esencialmente vital que se juega la vida –como dicen los corridos– por un ideal o por un amor. Vive como en una doble dimensión, en una doble realidad: es el violento verdugo de los ixtepecanos y, por otro lado, víctima de sí mismo, es un hombre profundamente deprimido, inerme ante el influjo de su amante; es un ser que se sumerge en el recuerdo y en el deseo de lo imposible.

Dominado por unos celos incontrolables, Rosas vive por y para Julia Andrade. En la novela hay un consenso respecto a la relación conflictiva entre los amantes. El rumor generalizado vuelve mítica dicha relación. Son los arranques tremendistas del celoso amante lo que en la memoria colectiva ha quedado grabado para siempre. La reacción del general cuando encuentra a Julia hablando con el recién llegado al pueblo, Felipe Hurtado –el extranjero o forastero–, es una muestra de dichas expectativas que se cristalizan en una versión "imaginaria" o sólo "exagerada" por la *vox-populi*, quien ve en sus pasiones el motor de todos los actos contra los pobladores.

> El forastero, que ignoraba esta vida secreta y apasionada, estaba aún hablando con Julia cuando el general llegó al Hotel Jardín. Al verlo inclinado sobre ella, contaron después las lenguas, le cruzó la cara con un rebenque, mientras trataba a don Pepe de alcahuete. Julia, espantada, salió corriendo hasta la calle. Allí la alcanzó el general y juntos volvieron al hotel y entraron en su cuarto.
>
> –¿Por qué tuviste miedo, Julia?
>
> El general se acercó a su querida y le tomó la cara entre las manos para verle los ojos. Era la primera vez que Julia se asustaba ante una de sus cóleras. La joven le sonrió y le ofreció los labios. Nunca le diría

> a Rosas por qué había tenido miedo al ver la huella morada del golpe en la cara del fuereño.
>
> –Julia, ¿por qué tuviste miedo? –suplicó otra vez el general, pero ella como una gata escondió la cara entre los hombros de su amante y le besó la garganta.
>
> –Dime quién es, Julia...
>
> La joven se desprendió de los brazos de su amante y sin decir una palabra se tendió en la cama y cerró los ojos. El general la contempló largo rato. Las primeras sombras naranjas de la noche entraron a través de las persianas. Los pies de Julia con los últimos reflejos del sol cobraron una vida efímera y translúcida, ajenos al cuerpo envuelto en la bata rosa. El calor de la tarde acumulado en los rincones se reflejó en el espejo de la cómoda. En un vaso los jacintos se ahogaban en su perfume, del jardín llegaban aromas pesados y de la calle un polvillo seco. Francisco Rosas salió de puntillas. Se sentía vencido ante el silencio de su amante. Cerró la puerta con precaución y llamó con ira a don Pepe Ocampo. Ese día mi suerte quedó echada. (48)

Los militares ayudan a los terratenientes, se ensañan con los campesinos, son hostiles con la población civil porque se consideran distintos, ajenos, extraños al resto del mundo. Respecto al Ejército, también se saben escindidos de él, marginados y ajenos a una mística militar, a una ética. Personalmente, y como Rosas, son personajes de novela romántica, que van por la vida como un "tigre" herido por el puñal de un "mal amor". Las derrotas y los triunfos políticos y militares son cosa secundaria; el poder, la riqueza y la gloria no representan una solución real a su depresión. Si bien Rosas actúa como un carcelario cruel en Ixtepec, sus reacciones acusan una marcada debilidad y dependencia respecto a Julia que lo hacen ver a veces como un indigente, más que como un amante trágico.

> Julia se dejó caer de bruces sobre la cama. Francisco Rosas, sin saber qué hacer ni qué decir, se acercó a la ventana. Sus ojos apagados por el miedo que le inspiró el tedio de la joven se hallaron frente a los torrentes de sol que entraban a través de las persianas. Sintió ganas de llorar. No la entendía. ¿Por qué se empeñaba en vivir en un mundo distinto del suyo? Ninguna palabra, ningún gesto podían rescatarla de las calles y los días anteriores a él (...) Esa memoria no era la suya y era él el que la sufría como un infierno permanente y desdi-

bujado. En esos recuerdos ajenos e incompletos encontraba ojos y manos que miraban y tocaban a Julia y la llevaban después a lugares en donde él se perdía buscándola. (77)

Sus acciones son a simple vista producto directo del amor no correspondido. Pero sus actos y sus pasiones acusan una crisis sicológica y moral más profunda, provocada por la falta de poder absoluto sobre el "otro", llámese Julia o los propios pueblerinos. Esto es precisamente lo que lo singulariza. El constante incursionar en los vericuetos de sus pensamientos, de sus sueños y deseos como un reconocimiento de la propia condición humana, lo hacen de algún modo universal.

Se encontró frente a ella como un guerrero solitario frente a una ciudad sitiada con sus habitantes invisibles comiendo, fornicando, pensando, recordando, y afuera de los muros que guardaban al mundo que vivía adentro de Julia estaba él. Sus iras, sus asaltos y sus lágrimas eran vanas, la ciudad seguía intacta. "La memoria es la maldición del hombre", se dijo, y golpeó el muro de su cuarto hasta hacerse daño. (78)

Atravesar las murallas, penetrar en esa "ciudad sitiada" que es Julia y acceder a su conocimiento, a su desentrañamiento, sería posible, pero hacerlo resultaría nefasto pues, la memoria es ese eterno transitar por el laberinto sin llegar a ningún sitio, el descubrir verdades que no se quieren asumir, por lo tanto hay que dejar de pensar, de recordar, hay que tratar de vivir fuera del tiempo, sin pasado y sin futuro (13). Hay que mantener vivo al fantasma del Minotauro que cela las circunvoluciones de la memoria. Hay que evitar caer en la autoconciencia, y permanecer en el mito. Rosas se ve como una especie de reencarnación de Paris y Julia como la célebre Helena de Troya, pero instalados ambos en un escenario desprovisto ya de toda heroicidad y trascendencia.

Pero lo que hace distinto a este general carrancista es que, no obstante la coherencia entre su personalidad y su destino, hay cierto desajuste con el final que le espera: no acaba su vida trágicamente, sólo se va con sus tropas a otra parte. En efecto, el perder amorosamente a Julia, el matar a Nicolás y sucumbir ante Isabel y ante el pueblo, no lo hace llegar a una postura radical: la muerte no llega a la vida de Francisco Rosas, sino la disolución. No alcanza por ende el nivel de los héroes de la tragedia clásica, ni el de los de un Shakespeare. La inutilidad de sus crisis existenciales, de sus acciones, de su vida, se profundiza de cara al destino de Isabel Moncada quien confiesa abiertamente su pasión por él y asume su culpabilidad al convertirse en piedra. Rosas sale del terreno de la leyenda y del mito –resultado de su relación con Julia Andrade y con Felipe Hurtado, con los hermanos Moncada– y se convierte en alguien totalmente insignificante. Se va de Ixtepec como vino, absolutamente derrotado como héroe de la tragedia, aunque triunfe como representación de la conflictiva y contradictoria naturaleza humana.

Pasaron las semanas y los meses, y como Juan Cariño nosotros nunca más volvimos a ser nosotros mismos. También Francisco Rosas dejó de ser lo que había sido; borracho y sin afeitar, ya no buscaba a nadie. Una tarde se fue en un tren militar con sus soldados y sus ayudantes y nunca más supimos de él. Vinieron otros militares a regalarle tierras a Rodolfito y a repetir los ahorcados en un silencio diferente y en las ramas de los mismos árboles, pero nadie, nunca más, inventó una fiesta para rescatar fusilados. (294)

DEL ENCOMENDERO AL CACIQUE: RODOLFO GORÍBAR

El caso de Rodolfito Goríbar es notable por otras circunstancias. Heredero por generaciones de una sólida tradición conservadora, católica y colonialista, es un terrateniente de "nuevo cuño", protegido del Gobierno de Calles –al cual representa Francisco Rosas– a cambio de fuertes sumas de dinero, de modo que *El menor rasguño a su persona costaría la vida a docenas de agraristas* (67). En sus acciones de despojo es auxiliado por "pistoleros", una especie de guardias blancas, que parecieran *gangsters* de los 40's.

'¡Los pistoleros¡' La palabra todavía nueva nos dejó aturdidos. Los pistoleros eran la nueva clase surgida del matrimonio de la Revolución traidora con el porfirismo. Enfundados en trajes caros de gabardina, con los ojos cubiertos por gafas oscuras y las cabezas protegidas

por fieltros flexibles, ejercían el macabro trabajo de escamotear hombres y devolver cadáveres mutilados. A este acto de prestidigitación, los generales le llamaban "Hacer Patria" y los porfiristas "Justicia Divina". Las dos expresiones significaban negocios sucios y despojos brutales. (71)

El terror y ese tono de violencia y crueldad que las acciones de Rodolfito imprimen a la vida cotidiana de Ixtepec, contribuyendo al estado de ánimo de los ixtepecanos que en silencio lo odian y lo temen, parecen estar hasta cierto punto matizados, o mediatizados por el desdén, por el toque de humor festivo y a veces negro, que flota siempre alrededor de la pintoresca personalidad del personaje y de su madre. Es un "mamfloro", dicen las criadas de su casa (82), un ser dependiente y sumiso con su madre, sin pensamientos propios, alguien que huye de las mujeres, que escapa a las responsabilidades cobijándose bajo su falda.

> Cuando nació su hijo se llenó de miedo y quiso protegerlo del mal que la aquejaba y que parecía hereditario, pues Rodolfito despertaba la misma envidia que ella había despertado en Ixtepec. La experiencia le enseñó que no podría hacer nada contra esa desdicha, nada, sino andar con pies de gato (...) Pero Rodolfo era un inocente, dormía como un niño, ajeno a las maquinaciones del pueblo. A esa hora ya las lenguas y los ojos apuntaban amenazadores hacia su casa. Pensativa salió al corredor y llamó a los criados. Los miró con astucia. (82)

Rodolfito Goríbar es un cacique de viejo cuño y un terrateniente "moderno" –producto genuino de la Revolución–, sobre todo en su política de despojo arbitrario de las tierras a sus legítimos propietarios. Se dedica a mover "las mojoneras" que limitan sus haciendas, se posesiona de tierras con todo y hombres. Según refiere la memoria de Ixtepec,

> (...) después de cada viaje, Rodolfo, ayudado por sus pistoleros traídos de Tabasco, movía las mojoneras que limitaban sus haciendas y ganaba peones, chozas y tierras gratuitas (...) El Gobierno se lo había prometido y lo había autorizado para apropiarse de las tierras que le vinieran en gana. (66-67)

De todas las realidades y presencias nefastas, Rodolfito es la más sólida, la más real y palpable. Él viene a ser un cacique con visos de encomendero de la Colonia, la representación de la continuidad histórica, que los ixtepecanos viven como una especie de Purgatorio, en donde el terrateniente es uno de los Diablos Mayores que infringen crueles tormentos a las almas pecadoras.

Rodolfito continúa la tarea de sus antepasados, como si en la historia económica y política de México nada hubiera cambiado. En términos literarios, también es una figura que en Latinoamérica se ha ido trasladando de novela en novela. Es el terrateniente actual, pero también tiene lazos de unión con los caciques pintorescos y astutos a la manera de un *Tirano Banderas,*[1] con la prepotencia y la perversidad del dictador de *Yo el Supremo*.[2] Rodolfito es el Cacique caricaturizado, aunque investido de un poder estable: revoluciones vienen y van, cambios y transformaciones, sin que a él lo afecten. Las acciones de Rodolfito son contrarias al discurso anticolonialista y al del agrarismo revolucionario el cual, vía las banderas zapatistas, promueve la restitución y un reparto de tierras más equitativo. El significado de sus gestos ridículos, de sus actos crueles, de su figura grotesca parecen encaminados a construir el retrato irónico de un personaje.[3]

Rodolfito Goríbar pertenece ya a una generación distinta a la de su madre, Doña Lola, aunque comulgue con ella en la idea de que el "verdadero Dios" es el dinero, por lo cual acumulan centenarios de oro. (65) Junto a una rígida moral católica, Rodolfito ha sido enseñado por su madre a ser calculador y ventajoso. No tiene empacho en asesinar o hacer asesinar a quienes le estorban. A diferencia de

---

[1] Ramón Del Valle Inclán, *Tirano Banderas*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1975.

[2] Augusto Antonio Roa Bastos, *Yo el Supremo*, México, Siglo XXI, 1974.

[3] Hasta cierto punto, la figura de Rodolfo Goríbar, y más la de Francisco Rosas acusa los cambios recientes, en cuanto al tratamiento del poder y de los hombres del poder en las novelas, y específicamente en cuanto a la figura del Dictador, pues si tradicionalmente los novelistas hablaban de éste desde el exterior, ahora, dice Angel Rama, "Los nuevos narradores, en cambio, dan el salto en el vacío: no sólo entran a palacio, husmean sus rincones, revisan las variadas guaridas del gobernante, sus residencias europeas, sino que se instalan con soltura en la conciencia misma del personaje y de ese modo ocupan el centro desde donde se ejerce el poder y ven el universo circundante a través de sus operaciones concretas" (Ángel Rama, *Los dictadores latinoamericanos*, México, FCE, 1976, p. 16).

Rosas, es un hombre pragmático y astuto, que sabe que el poder político se ejerce vía el predominio del grupo hegemónico en turno, desde el centro de la Capital, con el cual hay que tener una estrecha relación, por lo cual hace continuos viajes para arreglar "sus asuntos". (66) Quizá esta es una razón más para que los ixtepecanos recelen y desconfíen de lo que proviene de la ciudad de México, pues desde allá se les imponen órdenes y jefes, desde allá se avalan el despojo y el crimen sin que ellos puedan chistar ni oponerse.

Hay evidentemente una gran capacidad de la novela para evocar y aludir casi de un pincelazo, y de una manera absolutamente sintética a elementos y situaciones de la realidad histórica y social no sólo de México sino de otros países hispanoamericanos. Pero ello no tiene que ver con el afán de ser realista, o de proponer una tesis. Más bien, tiene el propósito de desautomatizar el mensaje. Las alusiones a la cultura y a la historia patria, así como a ciertos conocimientos y experiencias colectivas, son un horizonte de datos familiares para el lector, al que se le yuxtaponen o contraponen otros nuevos que a veces resultan excéntricos.

> Asombrados, la vimos venir apoyada en el brazo de su hijo. 'Nos están mirando', dijo la madre en voz baja. Nosotros admiramos el traje de gabardina del joven y el broche de diamantes que fulguraba en el pecho de la señora. Él se vestía en México y los criados decían que tenía más de mil corbatas. En cambio, su madre llevaba siempre el mismo traje negro que empezaba a volverse verdoso en las costuras". (65)

Tomando el ejemplo de Rodolfito y de Rosas, podemos acotar que hay un tratamiento que consistiría en que cada personaje –a través de su carácter, sus manías y su comportamiento– parodia su propio papel en la trama, así como también que una situación viene a ser parodia de sí misma. Nada ni nadie es totalmente confiable, no obstante la veracidad que puedan tener sus opiniones o sus actos. Hay reacciones y ángulos de una personalidad que son previsibles, pero siempre hay sorpresas, igual que hay maneras de mirar y de representarse la realidad. Rodolfito, además de su homosexualidad o asexualidad ("–¡Es un manfloro!"–, exclama una de las ixtepecanas), es visto como un "dandi" que se viste a la moda, a diferencia de los demás habitantes de Ixtepec, incluyendo a su madre. Pero, el resultado de sus actitudes tampoco lo salvan de vivir hundido en el mundo marginal de Ixtepec. La violencia que provoca a través de los militares o por vía de sus guardias, no lo inviste de prestigio sino del poder que dan las armas.

Rodolfito Goríbar es una especie de engendro que enrarece todavía más la atmósfera vil de Ixtepec, volviéndola por momentos pesadillesca: un campo excrementicio sobrevolado por zopilotes, como un basurero donde *...se mezclan con grosería los crímenes, las bodas, los anuncios, todo revuelto, sin relieve, como hechos vaciados de sentido, fuera del tiempo, sin memoria.* (72)

La reacción de la Sociedad de Ixtepec frente a todo esto, es la de una complicidad impotente que se justifica a sí misma, culpando a otros. En este caso Julia Andrade será la causa y razón de todos los desastres, pero también este discurso está confrontado con los propios hechos, con esas sensaciones y sentimientos silenciosos que pocas veces o nunca se atreven a reconocer explícita y públicamente.

> No quería estar sola. Al llegar a la casa de don Joaquín se encontró con los amigos de costumbre sentados en el corredor, mirándose asombrados. ¿Qué hacer o qué decir? Ninguno se atrevía a nombrar a Rodolfito. Alguno que otro "pobre Ignacio" se escapó de sus lenguas. Tampoco hablaron de la aparición de Juan Cariño seguido de las "cuscas". (...) A Ignacio había que echarle tierra para que nunca más los asustara su cuerpo mutilado. ¿Y si el verdadero culpable fuera otro? Les costaba aceptar que fuera Rodolfito. Doña Elvira se movió inquieta en su silla. Quería hablar, romper el silencio que los acusaba delante de Felipe Hurtado. (88)

La actitud evasiva de los ixtepecanos más que librarlos los acusa. Pero en la novela no interesa emitir juicios sobre el comportamiento de éstos. Más bien de lo que se trata es de representar a los individuos en una constante y a veces sutil contradicción en las ideas, imágenes, valores, cuyo resultado es una ambivalencia esencial y generalizada bajo cuya impronta se miran los acontecimientos y las

personas. En cuanto a los personajes, se trata de caracteres inseguros, inacabados, inconclusos, llenos de contradicciones, en una permanente crisis de identidad. Sus opiniones pocas veces son absolutas y eternas. En un momento pueden sufrir profundamente por cierta situación y en otros momentos reírse desenfadadamente de la misma.

Así, por ejemplo, es posible conjurar la inclinación hacia una interpretación maniqueísta y hacia una visión cerrada y definitiva del carácter e intenciones de estos conservadores. El despojo y el asesinato de Ignacio, el agrarista y hermano de Agustina la panadera, por parte de Rodolfito, producen a un tiempo sentimientos de temor, culpa, vergüenza, indignación, pero también de conformidad y de flagrante cinismo.

> –¡Es Julia!... Ella tiene la culpa de todo lo que nos pasa... ¿Hasta cuándo se saciará esta mujer?... ¡Pues no desayuno! –gritó doña Elvira y empujó con violencia la cafetera que Inés acababa de poner sobre la mesa. Conchita se sirvió su café y miró de frente a su madre. ¿Cómo podía enojarse porque no había bizcochos cuando el pobre de Ignacio estaba colgado al sol, muerto y tristísimo después de haber visto atravesar el pueblo descalzo y vestido con sus ropas de manta viejas y remendadas? ¿Cuántas veces le había hablado? Le pareció oír su voz: "Buenos días, niña Conchita", y sintió que iba a llorar. (81)

Ante el lago de silencio cómplice de la sociedad ixtepecana, la voz colectiva aparece y desaparece intermitentemente para señalar, enfatizar, denunciar lo que no puede callarse.

> La voz que anuncia lo secreto corrió de boca en boca y acusó a Rodolfo Goríbar del asesinato de Ignacio y sus amigos. Tal vez los actos quedan escritos en el aire y ahí los leemos con unos ojos que no nos conocemos. Pasamos muchas veces frente a la casa de doña Lola. "Aquí está durmiendo el asesino", decía la luz que la envolvía, y a través de sus paredes lo vimos despertarse ya muy tarde y vimos a su madre llevarle una bandeja de comida.
> –¿Te sientes bien, hijito?

> Doña Lola se inclinó sobre Rodolfo y lo observó con ansiedad. 'Ahorita está comiendo', dijimos, viendo lo que ocurría dentro de la casa. No quitamos la vista de su cuarto y sus amigos encerrados en sus casas miraban el ir y venir de doña Lola llevándole croquetas, ensaladas y sopitas. (87)

Pero aquí también, los rasgos de autoconciencia y con ello de responsabilidad ética de los personajes, ante sus propios actos y ante los sucesos, son continuamente mediatizados por una especie de corriente de enajenación que no les permite muchas veces ir al fondo de ellos mismos, que impide que se constituya un punto de vista abiertamente crítico, diferenciado y autónomo, independiente del conjunto de ideas y representaciones que forman el imaginario de una clase social.

> Pasaron unos días y la figura de Ignacio como la veo ahora, colgada de la rama alta de un árbol, rompiendo la luz de la mañana como un rayo de sol estrella la luz adentro de un espejo, se separó de nosotros poco a poco. No volvimos a mentarlo. Después de todo, sólo era un indio menos. De sus cuatro amigos ni siquiera recordábamos los nombres. Sabíamos que dentro de poco otros indios anónimos ocuparían sus lugares en las ramas. (91)

No podemos sin embargo, desconocer los esfuerzos que hay en la novela por romper el monologismo de una versión única de lo sucedido en Ixtepec.

MARTÍN MONCADA: UN PUENTE SOBRE AGUAS TURBULENTAS

Martín Moncada es un personaje en constante crisis, pero a pesar de que siempre se evade, de que vive continuamente en el recuerdo, en el ensueño y en la irrealidad, éstos se transforman en él en vías de reflexión sobre valores como el tiempo, como la existencia humana.

El personaje no cambia su destino pero sí propone un modo de vivir la experiencia de la vejez y la decadencia. Más que cruzar los brazos frente al muro inexpugnable de la realidad, encuentra casi de

manera natural una ventana por donde asomarse a otra dimensión de la vida. Su vida transcurre en un permanente desdoblamiento entre el ayer y el hoy, entre la realidad exterior y objetiva y esas sensaciones y pensamientos que conforman su realidad interior. Esta especie de escisión del ser traza un camino de integración que culminaría con la muerte física, una muerte que no obstante su cercanía real es visualizada todavía como algo remoto. En Martín Moncada se concentran las capacidades del soñador, del romántico, del surrealista que busca en la niñez y en el pasado un sentido a sus acciones del presente.

Si bien no es el único en vivir a la vez las sensaciones de un tiempo en el que confluyen el presente, el pasado y el futuro, sí es el personaje en el cual se concentra un discurso que pretende ser una reflexión poética y filosófica del Tiempo en general y del tiempo de los hombres concretos, como él mismo.

> Después de la cena, cuando Félix detenía los relojes, corría con libertad a su memoria no vivida. El calendario también lo encarcelaba en un tiempo anecdótico y lo privaba del otro tiempo que vivía dentro de él. En ese tiempo un lunes era todos los lunes, las palabras se volvían mágicas, las gentes se desdoblaban en personajes incorpóreos y los paisajes se transmutaban en colores. (20)

Como el propio Rosas, Martín Moncada reflexiona sobre ese tiempo abstracto, alejado y a salvo de las vicisitudes de los actos humanos, un tiempo que se mide en horas y días, a través del reloj y del calendario, también por medio de los logros económicos y políticos, pero finalmente inútil. Hay, sin embargo, otro tiempo, una especie de tiempo "sagrado" que paradójicamente pertenece a cada individuo y que depende de una visión única y particular. En ese tiempo individual, subjetivo, los hechos, intenciones, gestos, deseos, sueños, ilusiones, tienen un significado específico en un momento también específico. Es, el verdadero "tiempo histórico" el que viene a explicar, el que hace inteligible cada acto y cada palabra en la vida del personaje.

El "nuevo tiempo histórico" está constituido por los continuos viajes al pasado a través de una serie de imágenes, de un espacio en

el que Martín Moncada se percibe como otra persona y otra mirada. Durante esos "viajes" se recuperan una serie de sensaciones y sentimientos que una especie de memoria de los sentidos ha guardado celosamente. Así, por ejemplo, piensa que sus padres habían sido personajes enigmáticos, de quienes admira que *hubieran nacido en una fecha tan cercana a la fecha de su propio nacimiento, y sin embargo más remota en su memoria que el nacimiento de Ciro o de Cleopatra* (21). Nada es más glorioso que el descubrir la lógica más elemental que rige el tiempo de los hombres, nada es más misterioso que la comprobación de la fragilidad humana.

Martín es un filósofo natural que percibe en los pequeños actos cotidianos las grandes dudas que agobian a los hombres de todas las épocas. ¿Qué es el pasado, qué es el porvenir, y el presente? ¿Qué nos espera a los hombres al final del tiempo? ¿Qué es la memoria?

Martín Moncada está siempre "en las nubes", vive en la autorreferencia continua, la referencia de su vida pasada que se sintetiza en *el mundo de la maravilla que es la niñez*, donde todo podía ocurrir, donde lo memoria más antigua se confunde con la del presente y la del futuro. Si para Francisco Rosas *La memoria es la maldición del hombre* (78), para Martín es su salvación, la posibilidad de acceder a un mundo satisfactorio, donde los deseos y los impulsos no estén aplastados, donde las percepciones de la realidad no estén condicionadas por las convenciones, por la tradición, sino que surjan de una experiencia directa, desprejuiciada y natural.

> –¡No lo cuenten delante de la niña! –gritó Ana Moncada al oír la noticia de Ignacio. Su marido la oyó con tristeza y miró la mañana azul y luminosa que reposaba sobre las plantas. Hacía muchos años su madre había gritado lo mismo: "¡No lo digan delante del niño!" ¿Por qué no podían decir las criadas que Sarita había muerto esa mañana? Aquel día recordó sin dificultad la iglesia y las telas blancas que cubrían la cabeza de Sarita. La recordó arrodillada frente al altar y recordó los zapatos de raso blanco y suelas amarillas. Las criadas guardaron silencio como ahora delante del grito de Ana y su madre se asomó a la olla del chocolate y aspiró su perfume con deleite. Él sin decir una palabra, salió de la cocina, se acercó al zaguán a esa hora abierto y se fue a la calle. Era la primera vez que salía solo... Se vio

caminando sobre el empedrado con su estatura de cinco años. Lo detuvo el aire petrificado que envuelve las casas de los muertos. (82-83)

La "verdadera historia" son las historias de cada individuo, los recuerdos que surgen como momentos importantes y significativos en la vida de cada quien y no la historia externa y general, abstracta, que nos incluye y compromete con visiones ajenas. Los relatos parciales que constituyen una virtual historia o historias de cada hombre parecen concentrarse en los orígenes (nacimiento y niñez) y en el final de la vida, esto es, en la muerte más o menos próxima, todo ello vivido como presente.

–¿En dónde andabas? –le gritaron sus padres, su hermana Matilde y los criados. Él no contestó. Solitario, entró en ese día cargado de recuerdos no vividos. Por la noche, en su cama, recordó su propia muerte. La vio muchas veces ya cumplida en el pasado y muchas veces en el futuro antes de cumplirse. Pero era curioso que en el pasado fuese él, Martín, el que había muerto y en el futuro un personaje extraño el que moría; mientras él, acomodado en el techo de su cuarto miraba sus dos muertes, la realidad de su cama minúscula, de su cuerpo de cinco años y de su habitación, pasaron a una dimensión sin importancia. Las vigas oscuras del techo con el sol de la mañana lo devolvieron a un presente banal, sucedido entre las manos de sus nanas. Desde esa noche su porvenir se mezcló con un pasado no sucedido y la irrealidad de cada día. (83-84)

Martín Moncada es un viejo que, cercano a la muerte, vive en un estado de infancia. Igual que su esposa Ana, su hija Isabel y Rosas, Martín es en esencia nihilista, digresivo. La misma narración de la memoria ixtepecana, que es una forma de emular hasta cierto punto el funcionamiento automático del pensamiento durante la recordación,[4] es un lamentarse, es una añoranza culposa por la pérdida del

[4] Hay una evidente influencia del surrealismo para el que tal funcionamiento es descrito como "Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral" (André Bretón, "Manifiesto del surrealismo (1924)", en *Manifiestos del surrealismo*, Calabria, Labor, 1969, p. 44).

Paraíso, pero también un intento de restitución de un estado 'heroico', ése de la experiencia de Isabel, Nicolás y Juan Moncada, en los momentos en que recuerdan sus aventuras de infancia. Ese tiempo que es único y grandioso.

–¿Te acuerdas de cuando me ahogaban en la poza? Sentía como ahora, con esa noche tan oscura encima de mí –contestó Juan asustado con las palabras de su hermano.

Nicolás sonrió: entre él y su hermana echaban a Juan a una poza de agua profunda y luego luchaban por salvarlo. Lo rescataban a riesgo de sus propias vidas y volvían al pueblo con el "ahogado" a cuestas, mirando a las gentes desde la profundidad de su secreto heroísmo. Eso pasaba cuando los tres compartían la sorpresa infinita de encontrarse en el mundo. (31-32)

El peor drama del hombre es dejar de ser niño, esto es, dejar de ser libre. Por ello se aferran a la contemplación de sí mismos, cultivan su interioridad como una forma de desandar el camino para reencontrarse con lo que un día –supuesta o realmente– fueron, y poder sobrevivir a su actual decadencia. La pérdida de una memoria de las vivencias, de las sensaciones, se traduciría en la imposibilidad de viajar –aunque sea por instantes– al interior de la persona, implica la muerte del tiempo individual, de la historia particular, pero también de la historia colectiva.

La experiencia del tiempo histórico, del tiempo personal viene a llenar transitoriamente el vacío, la inanidad del Tiempo general y abstracto que se les aparece como una línea infinita, una línea que corresponde al destino obligado para cada hombre, el destino de nacer y de morir. El relato del tiempo personal estaría representado por una especie de cortes sobre la línea general del tiempo, de momentos climáticos en la vida, de paradigmas que constituyen una especie de nudos de significación, de tal suerte que al recurrir a los recuerdos lo que se hace en realidad es la narración de esos momentos.

FELIPE HURTADO Y NICOLÁS MONCADA: ECUACIÓN DEL SER COMO UTOPÍA

En contraposición al personaje atormentado y derrotado de Francisco Rosas y de Martín Moncada, se levanta la figura dinámica y

fresca, sin aristas, armoniosa del citadino Felipe Hurtado y la del impetuoso Nicolás Moncada. Respecto al primero, todo en él tiene absoluta coherencia. Tiene cualidades parecidas a las de Julia: es el amante ideal de una mujer ideal, pero es más perfecto que ella, porque si bien su temperamento apasionado lo lleva a morir por amor, no pretende poseerla, no le exige fidelidad. Aún más, siempre la observa de lejos sin abordarla; es ella la que finalmente lo busca y se entrega.

Felipe Hurtado es un hombre atípico, no es el macho ni el galán tradicional. Es un hombre suave, culto, racional, con cierta alma femenina. Impetuoso y limpio de corazón como un adolescente. Los móviles de su estancia en el pueblo y su procedencia resultan hasta cierto punto misteriosos, no obstante él confiese que viene de lejos, de México (49), que los ixtepecanos crean que "¡Viene por ella!"; y a pesar de que se pueda deducir que Hurtado tiene una misión cultural y espiritual que cumplir –alusión a las llamadas Misiones Culturales organizadas por José Vasconcelos. En esto coincide de algún modo con la procedencia y el pasado enigmáticos de Julia Andrade, que se deducen de una rápida mención a Colima. (56)

Al igual que Julia Andrade, Felipe Hurtado, despierta el asombro y la curiosidad morbosa de los pueblerinos: Julia por su belleza y su situación peculiar, Hurtado por su personalidad mundana y segura que contrasta con una actitud serena, reflexiva, como si sus preocupaciones estuvieran por encima de la vida del pueblo, como si perteneciera a un mundo más vasto, quizá a ese mundo de quien vive sumergido en la ensoñación, y más, en la imaginación poética. Quizá de esa condición derive su apellido que remite a "lo robado", lo "sacado" o "arrancado" de algún sitio, aquello de lo que alguien es o ha sido privado.

> Una tarde, un forastero con traje de casimir oscuro, gorra de viaje y un pequeño maletín al brazo, bajó del tren. Parado en el andén de ladrillos rotos parecía dudar de su destino. Miraba a todas partes como preguntándose ¿Qué es esto? Estuvo así unos instantes, viendo cómo descargaban los fardos de ayate de los vagones. Era el único viajero. Los cargadores, y don Justo, el jefe de estación, lo miraron con asombro... Parecía que iba sonriendo consigo mismo (...) El forastero siguió su camino. Sus ojos se posaban con suavidad en los tejados y en los árboles. Parecía ignorar la curiosidad que levantaba su paso. (36-37)

En el imaginario de Ixtepec, el extranjero o fuereño es una especie de mago, de profeta, poseedor de energías poderosas y desconocidas que pueden cambiar la situación económica y social, el panorama sicológico y espiritual de los pobladores; que puede hacer que se mueva el tiempo. La persona de Hurtado, su presencia y su presunto papel en los acontecimientos futuros son mitificados desde su llegada: el Yo-memoria de Ixtepec cuenta el efecto de alegría, de luz y placer que tal noticia produjo en las calles, los árboles y las cocinas pues, concluye: *era el mensajero, el no contaminado por la desdicha*. (63)

Quizá desde una perspectiva más realista el forastero es sencillamente distinto: no es viejo ni decadente como los demás hombres; es joven, no está contaminado por el odio, el resentimiento social, por la sensación de derrota. Es la representación de un hombre culto, civilizado, perteneciente a una "nueva generación" de hombres. Es el que se ha mantenido puro, el que trae "la buena nueva" del arte del teatro, la noticia de que por medio de éste hay salidas. Felipe es alguien que no se había visto antes en Ixtepec, pues sus actos se rigen por una lógica diferente. En él se reúne lo espiritual, lo ideal y el ingrediente pasional que lo hacen reaccionar sin cortapisas ante sus impulsos y sus sentimientos. Por ello no se niega cuando Julia se le entrega, a pesar de que sabe que ello le puede acarrear la muerte.

Si bien el personaje es portador del "ideal" de creatividad y de sentimientos desinteresados y auténticos, si bien representa simbólicamente la esperanza de una salida, finalmente sucumbe ante la realidad violenta de Ixtepec. Sincero y afable, es víctima de la hipocresía; encarnación del amor y de la razón, es víctima del odio y de la barbarie encarnados por Rosas y por la cobardía de los pueblerinos. Su muerte o desaparición a causa del amor a Julia apunta al fin de la utopía que representa la permanencia de valores y principios humanos básicos como es el Amor.

> Los criados lo miraban irse a través de sus lágrimas. Estaban a medio vestir, con los cabellos revueltos y las caras ansiosas... Ixtepec entero estaba como ellos, desesperado por la suerte de un forastero que se

nos iba tan misteriosamente como había llegado. Y era verdad que no sabíamos quién era aquel joven que había venido en el tren de México. Sólo ahora se nos ocurría pensar que nunca le preguntamos cuál era su tierra, ni qué lo había traído por aquí. Pero ya era tarde. Se iba en mitad de la noche. (143)

Más divino que humano, sólo conocemos su debilidad amorosa, la profunda depresión en la que se hunde obsesionado por Julia; pero las recámaras de su alma –al igual que las de Julia– no nos son reveladas. Comparte con la "querida" el hermetismo que lo rodea, el proceso de mitificación que finalmente lo hace parecer sublime. Por ello no se asombra cuando se encuentra por primera vez con Julia; son los amantes dos partes de un cuerpo que, escindidos, finalmente se reúnen para trascender la muerte y el olvido.

Julia y Hurtado cruzaron el jardín y entraron en la habitación del forastero. Iban enlazados, al paso, mirando los helechos, como si pertenecieran a un orden diferente. Los criados los espiaban desde lejos. (133)

Nicolás Moncada, por su lado, es una especie de encarnación del instinto y la pasión en "bruto", como si fuera un diamante sin pulir. Apasionado y jovial, se lanza desde niño al juego de la guerra, (11) un juego que se hará real en la adultez. Se deja llevar también por sus pasiones, pero tiene la desgracia de ser sacrificado (fusilado por los militares) sin lograr sus propósitos: vencer a Rosas, su natural enemigo y recuperar la compañía y el afecto de su hermana Isabel, que había perdido al dejar el pueblo rumbo a las minas de Tetela (22-23); pero sobre todo al convertirse ella en amante del general.

Nicolás representa un momento en la evolución de los personajes de la novela. Pareciera ser el tipo original, primario, irreflexivo y emocional; alguien que, luego de un breve pero tortuoso crecimiento gracias a la violencia, resulta en un tipo más elaborado y complejo como son Martín Moncada y Francisco Rosas, aunque se acerque a veces a una personalidad que es casi una abstracción (como la de Felipe Hurtado o la de Julia Andrade).

–¡Adiós Nicolás! –gritaban desde los balcones al paso del joven que caminaba en mangas de camisa. Los adioses lo sacaban de su asombro; sobresaltado se volvía y regalaba sonrisas relampagueantes. Al pasar frente a la casa de su tía Matilde bajó los ojos; allí se quedaban para siempre él y sus hermanos jugando en "Inglaterra". Recordó sus bosques verdes y sus cazadores de chaquetilla roja. "Seguirán tan verdes en esta mañana de sequía"; le llegaron las palabras del teatro confundidas en las voces de Hurtado y de Isabel; sólo su hermana vivía fuera de su memoria, cogida de día y de noche de su mano. "¡No se puede quedar aquí!"... (283)

Su importancia en la trama radica en ser una pieza clave para que desde el inicio de la novela se vaya tejiendo el drama de su hermana Isabel y del pueblo. Nicolás aparece como pareja inseparable de ésta en los juegos y aventuras infantiles, un "alma gemela", casi incestuosa, que comparte con ella la expectativa de irse de Ixtepec para lograr una vida diferente; es un elemento fundamental en la caída y derrota final del pueblo durante la breve vida adulta que tiene. Nicolás es, en el juego, Roma, el atacante de Isabel, Cartago, ciudad mítica; en la vida real es parte de los sublevados que quieren romper el cerco nefasto de los militares. Es también el guerrero traicionado por su fiel aliada.

"Nos iremos de Ixtepec, nos iremos"... habían dicho él y sus hermanos desde niños. Juan era el primero que había encontrado la salida; cuando se acercó a verlo, estaba tirado boca arriba mirando para siempre a las estrellas."¡Camine hijo de la chingada!", oyó que le decían mientras lo separaban de su hermano. "Me iré boca abajo para no llevarme nada de este pueblo que nos ha traicionado"... y no pudo llorar (...) La traición de su hermana lo lanzaba a ese día de escombros y dentro de sus ruinas tenía que actuar como si viviera en los días enteros de sus jueces. Se obligó a ver con frialdad al general y trató de saber lo que había sucedido en su vida y en la de sus hermanos. (264-265)

JUAN CARIÑO: LA POESÍA Y LA LOCURA, OTRAS MANERAS DE VIVIR LA ALTERIDAD

Como resultado de una serie de experiencias negativas, la decadencia se ha generalizado en Ixtepec. La crisis moral en que están

hundidos todos los que viven en él les impide ver con optimismo su pasado, su presente y su futuro, pues ello ha significado una continua devaluación de sus personas y de sus vidas, certeza que los sumerge en la angustia del absurdo, en la convicción de que nada tiene sentido.

> –Ya es más de la una y media y ni siquiera se ha prendido la lumbre –anunció la Taconcitos asomando su cabeza desaliñada por la puerta de la sala.
>
> –¿La una y media? –preguntó Juan Cariño interrumpiendo la oración. Quería olvidar la voz grosera de la mujer que lo devolvía a la miseria de su vida en la casa de paredes y camas sucias.
>
> –Es una librepensadora... Son ellos los que han vuelto al mundo tan horrible –dijo Juan Cariño con enojo. Se puso de pie y se acercó despacio a Felipe Hurtado. (61-62)

Como podemos observar en el ejemplo, Juan Cariño aunque actúa como un nihilista, rechaza ese "nihilismo"[5] que se alimenta de un pesimismo paralizante y decadente que ha llevado a sus coterráneos a buscar escapatorias en vez de enfrentarse realmente con la realidad, rechaza ese nihilismo que contiene los males de la modernidad: fanatismo, sectarismo, y sobre todo totalitarismo.

Juan Cariño es un poeta nato que, sin embargo, no se pierde en la autocontemplación. Juan Cariño ha alcanzado un nivel de conciencia gracias a su gran sensibilidad y a la visión lírica que tiene del mundo. Y es que él no se refugia en su torre de marfil, sino que en tanto poeta vive como le dicta su manera de ser "libre", entregado a la tarea de servir a los demás, de juntar las palabras "malignas" para librar al mundo de sus efectos negativos. Juan Cariño aboga por un conocimiento de la cultura, de la historia, e inclusive de la antropología, un conocimiento del lenguaje para hacerle frente a la "cárcel"

[5] Es el llamado "nihilismo incompleto" que deviene en la indolencia contemplativa del "nihilismo pasivo" –una forma de evadir la realidad– y luego en el afán destructivo del "nihilismo activo". Es decir, es una primera etapa de desarrollo del nihilismo, que consiste básicamente en considerar la superioridad del 'no ser' sobre el ser y, como consecuencia, la exhortación en la práctica a la destrucción del 'querer vivir' (Granier, *Nietzsche... op. cit.*, pp. 27-28)

cotidiana en que se ha convertido Ixtepec, donde reinan la violencia, la mugre, la pobreza, el hastío, la insensibilidad, el ruido.

El loco es una especie de antena, de pararrayos social y moral de Ixtepec, un polo de atracción que recibe las señales de todo aquello que sucede en los niveles profundos del individuo.

> En su casa hablaba en términos brillantes de la fiesta.
>
> –¡Es una de las Bellas Artes¡ –explicaba con arrogancia a las muchachas que escuchaban tristemente los preparativos de la fiesta a la que ellas no irían.
>
> –¡Ya llegaron las luces de Bengala¡ –anunció una tarde depositando su sombrero inútil encima de una mesita sucia de la sala. Las muchachas sonrieron melancólicas.
>
> –¡Las luces de Bengala! –repitió Juan Cariño, tratando de iluminar con sus palabras la pobreza de la casa en la que vivían las "cuscas".
>
> –Vaya, ¡qué bueno!...–dijo una para no dejarlo solo en sus esfuerzos de producir un milagro para ellas.
>
> –¿Saben ustedes lo que es Bengala? (...)
>
> –Esperen un momento: el diccionario, conjunción de cerebros del hombre, nos lo va a decir.(...)
>
> –¡Bengala! ¡Bengala! País extraordinario, azul, tendido en una tierra remota, habitado por tigres amarillos. ¡Eso es Bengala y ya llegaron sus luces a iluminar el armisticio! ¡La tregua!... (195)

El loco vive siempre al alba, en constante vigilancia de la justicia, la dignidad humana, la solidaridad. Cariño cuida amorosamente las palabras porque reconoce el poder que ejerce la poesía sobre la realidad prosaica. La figura de Juan Cariño representa al "poeta comprometido", una especie de Quijote del pueblo, el símbolo de la civilización que se contrapone y sobrevive a la barbarie. Y es que el loco piensa que una "acción persecutoria" contra el Diccionario, por parte del general Rosas sería catastrófico, pues es un atentado contra la civilización. (62)

> (...) Su misión secreta era pasearse por mis calles y levantar las palabras malignas pronunciadas en el día. Una por una las cogía con disimulo y las guardaba debajo de su sombrero de copa.
>
> (...) Todos los días buscaba las palabras ahorcar y torturar y cuando se le escapaban volvía derrotado, no cenaba y pasaba la noche en

vela. Sabía que en la mañana habría colgados en las trancas de Cocula y se sentía responsable. (59 y ss.)

La imagen del loco es el resultado de una distorsión, de un trastocamiento de la realidad. En él, los rasgos del poder político del Presidente se convierten en humanismo, en idealización de la fuerza de la cultura para cambiar el mundo. Pero, a pesar de todo ello, el nivel de conciencia y la capacidad de respuesta de Cariño no transforman la situación de Ixtepec. Sus gestos, actitudes y palabras no rebasan los límites de la utopía. Y, no obstante, su capacidad de indignación, su poder de convocatoria, su brillantez y sobre todo ese ingenio verbal que posee, le permiten hacer verdaderos aforismos, utilizando el sentido literal de las palabras, mezclando lo absurdo con ideas geniales, lo cual lo hace merecedor de cierto respeto y admiración en el pueblo.

El loco Juan Cariño es lo opuesto a la imagen que debiera tener alguien con poder. Su tarea no es la de gobernar, sino la de "ser amigo de los diccionarios", guardián de las palabras, la de oponerse a la barbarie de los militares y al caos que ésta provoca. Es un ser humanitario y digno. Es en cierto sentido como Zapata, una especie de "Calpuleque", una autoridad política y moral,[6] pues además de la actitud cortés y respetuosa con los demás, posee valores éticos profundos que defiende apasionadamente.

> Juan Cariño vivió siempre en la casa de las "cuscas". En los muros de su habitación estaban los retratos de los héroes: Hidalgo, Morelos, Juárez. Cuando las muchachas le decían que pusiera el suyo entre ellos se enfadaba:
>
> –¡Ningún gran hombre se ha hecho su estatua en vida¡ ¡Para hacer eso hay que ser Calígula!
>
> El nombre impresionaba a las muchachas y callaban. Si había riñas entre ellas y los soldados que las visitaban, Juan Cariño intervenía muy correcto.
>
> –¡Niñas, un poco de orden! ¡Qué van a pensar estos extranjeros! (49-50)

Su personalidad, actos y palabras, son una parodia del presidencialismo convencional. Ciertas cualidades suyas apuntan a una versión idealizada de lo que debería ser un líder. Su idealismo pero también su ingenuidad política lo acercan mucho al propio Gustavo I. Madero, pero quizá a un Madero que viene de vuelta de la historia. Juan Cariño como Madero es un hombre respetuoso, honesto y bien intencionado, pero también fácil presa del engaño y la doblez de los militares. Madero –para el Vasconcelos de la *Breve Historia de México*– y Juan Cariño –para la novela– coinciden en que representan la esperanza de un país dirigido por el espíritu y la inteligencia.[7]

Juan Cariño, como Madero, es en la historia de Ixtepec un gesto de dignidad en el centro del oprobio, y es que todos los gestos y los actos humanos ...*quedan escritos en el aire y ahí los leemos con unos ojos que no nos conocemos*, reflexiona el Yo-memoria de Ixtepec. (87)

Juan Cariño es una especie de conciencia ulterior, que desde la periferia, desde su rincón de alienado, funciona como una referencia contra la cual se contrastan las realidades;[8] esto es, las palabras son las creadoras de lo que existe, pero también las que lo destruyen, por ende, las que permanecen mucho después de que los actos terminan, de que las personas mueren. (59)

El loco es un ser que vive en el umbral, entre la locura y la cordura. No está completamente loco, no está totalmente cuerdo. Y sin embargo sus discursos –más allá de cualquier pragmatismo– tienen una lógica. Y es que otra manera de acceder al pasado, al origen de la esencia humana, es la locura, cierta locura. El loco es un ser libre por antonomasia, diría el surrealismo[9] un ser que se sale absolutamente de los preceptos y las leyes, y de la llamada "razón", es un ser desaforado, continuamente exiliado de sí mismo, lo cual le per-

[6] *Cfr.* Rueda, "Emiliano Zapata..." *op.cit.*

[7] *Cfr.* Vasconcelos, *Breve historia... op. cit.*, p. 423.

[8] Es evidente la influencia de la filosofía surrealista en la novela, en cuanto a la relación directa e íntima entre la locura y el "pensamiento salvaje", y éste –a su vez– con la "inocencia primera" que implica para los surrealistas el ser éticamente "libre", esto es, desprovisto de culpabilidad. La imaginación es la vía para acceder a esta situación privilegiada, y el lenguaje, expresión cabal del Ser (Bretón, *Manifiesto... op. cit.*, pp. 220-223).

[9] La locura para el surrealismo está ligada a la imaginación, a la libertad y a la rebeldía que ésta implica. El loco es hasta cierto punto un pesimista en tanto reacciona frente a las convenciones y a las cohersiones sociales. Representa una forma de subvertir la cultura, pues su actitud, su personalidad, viene a proponer una forma nueva de mirar al mundo, una manera de invertir los valores de la realidad.

mite tener una hipersensibilidad, una mirada reveladora ante la vida y una sabiduría igual o casi igual a la de los niños. Es por esencia subversivo.

El loco Juan Cariño es guardián del lenguaje, léase del lenguaje poético que es expresión cabal de la imaginación, que construye el mundo (los actos y los sentimientos), en contraposición a aquel lenguaje trivial o aquel regido por la "lógica" cartesiana que devasta pueblos, valores, sensibilidades.

> La Luchi salió del cuarto y volvió al cabo de unos minutos con un diccionario de pastas naranjas y letras de oro. Juan Cariño cogió el libro con reverencia y empezó a iniciar a su amigo en sus palabras predilectas. Las repetía silabeándolas para que su poder bañara a Ixtepec y lo librara del poder de las palabras dichas en la calle o en la oficina de Francisco Rosas. De pronto se detuvo y miró con seriedad a su interlocutor.
>
> –Supongo que va usted a misa.
>
> –Sí... los domingos.
>
> –No nos prive de unir su voz a las palabras de las oraciones. ¡Son tan hermosas!
>
> Y Juan Cariño empezó a recitar las letanías. (61)

Las interpretaciones que Juan Cariño hace sobre lo que ha destruido realmente a Ixtepec, parecieran, a simple vista, absurdas. Sin embargo, para la memoria colectiva tienen más lógica y más verdad que los actos de quienes se consideran "cuerdos". Su discurso plagado de imágenes y metáforas, está guiado por la arbitrariedad, por el automatismo, por un afán lúdico que lo libraría virtualmente de la cárcel de las convenciones lingüísticas. Desde esta perspectiva, estaría construído de acuerdo a los afanes del surrealismo que pretende rescatar la vitalidad y lo poético del lenguaje humano y su poder de transformación.

Juan Cariño juega con las palabras y con sus significados, lo que le permite establecer relaciones entre conceptos y realidades que parecieran no ser análogas. Se ríe de la gravedad de cierta retórica política y sobre todo la aprovecha para revelar aquello que las palabras ocultan. Por ello, ser un liberal, un libre pensador, contra lo que el discurso oficial dice, es en realidad ser irracional, ser codicioso, inmoral, autoritario y no, como se supondría, pragmático, emprendedor, moderno y civilizado. Y es que, el elogio a ciertos valores innatos del pueblo no debe confundirse con la exaltación de su miseria y su ignorancia. (62)

Juan Cariño quiere aprovechar con fines paródicos el léxico político, para poner en cuestión el sentido original de ciertos términos , sentido que ha sido enajenado al obligarlo a ajustarse a las necesidades de la situación y a los hablantes. De ahí, que una misma palabra pueda encontrar en distintos contextos una significación diferente.

> –El señor Presidente es un amigo de los diccionarios–dijo la Luchi con precipitación.
>
> –¿Y cómo no he de serlo, si ellos encierran toda la sabiduría del hombre? ¿Qué haríamos sin los diccionarios? Imposible pensarlo. Ese idioma que hablamos sería ininteligible sin ellos. "¡Ellos!" ¿Qué significa ellos? Nada. Un ruido. Pero si consultamos el diccionario encontramos: "Ellos, tercera persona del plural". (58-59)

En el caso de los llamados "militares", contraparte del loco, hay una utilización espuria de las palabras, pues esos "librespensadores" representan a la nueva clase política surgida del movimiento revolucionario, y al "reaccionarismo" de la Revolución hecha institución, la misma que se ha encargado de que ese pasado –el del autoritarismo, el de la miseria y el despojo de indios y campesinos– se haya prolongado como si fuera un eterno presente. Para lograr esto, la nueva clase política confisca las banderas de sus enemigos y los despoja de su discurso para construir uno nuevo: el discurso oficial. La "Sociedad" ixtepecana toma conciencia de ésto, aunque –antropófaga– actúe igual con el discurso de los "otros".

Capítulo II

Ellas: seres en proceso, Evas sin Paraíso

La presencia de las mujeres como Julia Andrade e Isabel Moncada en el ámbito social de Ixtepec es altamente simbólica, aunque no por ello menos significativa en términos dramáticos. Ellas tienen una personalidad singular. En un sentido son paradigmas frente a sus conciudadanas, pues toman la decisión de jugarse el todo por el todo, en contra de la autoridad, valor o prejuicio moral y social, lo que las convierte en personajes y no en meros arquetipos. Y es que si, en general, las acciones públicas, las más vistosas y espectaculares las realizan los hombres, las mujeres no están ausentes de ellas pues toman parte activa como inspiradoras, instigadoras, e incluso como agentes, aunque su contribución no sea tomada en cuenta cabalmente en las historias escritas por los hombres.

El dinamismo y trascendencia del papel de los personajes femeninos en la trama, su presencia discreta pero decisiva en la vida política y social de Ixtepec niegan ciertas ideas que sobre las mujeres se expresan en la novela no sólo por boca de los varones, sino matizan la imagen tradicional que ellas tienen de sí mismas. Las mujeres no avisan qué van a hacer, no dan señales sobre lo que lucubran, sobre lo que traman, pero llegado el momento actúan.

Los momentos en que la presencia femenina destaca en la vida pública y por sobre los marcos estrechos de la vida pueblerina, apenas constituyen un manojo de hechos, los cuales son, sin embargo, paradigmáticos:

1) La llegada al pueblo de Julia y las queridas que acompañan a los militares, quienes se convertirán en polo de atracción para los pueblerinos. Su presencia marca el momento en que se inicia con ferocidad este nuevo estado de sitio, una etapa francamente agónica de Ixtepec.

2) La infidelidad supuesta y luego real de Julia con Felipe Hurtado, debilita la fuerza moral del general invasor quien, junto al pueblo, transitará el camino de la decadencia.

3) La organización de la conjura contra Rosas, llevada a cabo por las damas del pueblo, a través de un baile para engañar a los militares y como parte del levantamiento cristero y último intento por sacurdirse la opresión de los militares.

4) La traición de Isabel al hacerse amante del General Rosas, que marca el fracaso de la conjura y la derrota definitiva de Ixtepec, lo cual ocupa la última tercera parte de la novela.

LAS MUJERES Y LA NOVELA CRISTERA

Sin olvidar las condiciones que oprimen a las mujeres, la novela destaca a través de ciertas actitudes, gestos, palabras de los personajes femeninos, y contra balances prejuiciosos, el papel activo que las mujeres han tenido no sólo en la vida cotidiana de las comunidades rurales, sino en los grandes hechos históricos. Durante la Revolución como durante el Movimiento Cristero, al igual que los hombres, muchas mujeres eran soldados y hasta generalas, siendo en ocasiones más valientes que ellos.[1]

Esta situación, se presenta de manera diferente en la novela mexicana. Como bien apunta Pedro González,[2] en las novelas de la Revolución, la mujer apenas aparece y su papel es siempre secundario cuando no insignificante: son generalmente esposas y madres que sufren la ausencia de sus hombres enrolados en la bola, o son soldaderas –dependientes de su Juan–, sin conciencia social alguna. Por el contrario, en las novelas cristeras, las mujeres son protagonistas de primer orden actuando muchas veces con cálculo, con mayor rudeza y crueldad que la que mostraban los clérigos que las mandaban y más que sus propios enemigos.

> ...la Consuelo, de *Héctor*, la Adelina de *La guerra sintética*: la Marta, enviada a las Islas Marías, de *Los Cristeros*; la Gabriela-Generala-Pensativa, de *Pensativa*; la Carmen, de *La virgen de los Cristeros*; y aun doña Lola, la mujer del guerrillero Florencio, en *Rescoldo*, son mujeres superiores y, algunas de ellas, notables creaciones literarias.[3]

La importancia dada al rol de las mujeres en *Los recuerdos* matiza de algún modo la idea generalizada de que estuvieron relegadas de las acciones de armas, de que tuvieron un papel pasivo y secundario durante las revueltas militares. Ninguna ixtepecana –de manera explícita– dispara un arma o un rifle, ninguna forma parte del ejército cristero, pero actúan como piezas clave en una suerte de "red clandestina" que organiza la resistencia civil: la fiesta organizada por Carmen Arrieta para despistar a los militares y tenderles una trampa; la propagación de libelos que exaltan los ánimos en las mismas barbas de los federales; el acopio de armas; la protección de los líderes cristeros locales, de sus correligionarios o simpatizantes, como el caso de la vieja y aparentemente inofensiva Dorotea que oculta en su casa al sacristán; el caso de la prostituta Luchi que hace lo mismo con el padre Beltrán o de la beata Chayo o Charito quien es una especie de salvoconducto y propagandista de los alzados, como bien descubriría el general Rosas.

> En el fondo del corredor oscuro apareció Charito. Envuelta en un rebozo negro, avanzó en línea recta sin preocuparse de la sillas en desorden ni de las miradas de los invitados. Rosas la observó venir, ladeó la cabeza y sin quitar los ojos de la mujer le dijo a su ayudante.

[1] Basado en testimonios de la época cristera, Jean Meyer concluye que en las campañas, las mujeres "...eran las más decididas a montar la guardia en las iglesias, y en todas partes. Los hombres, en Cocula, en Guadalajara, en Azuayo, se limitan a desempeñar un papel tímidamente secundario, no enfrentándose al gobierno y a sus soldados más que para defender a sus compañeras". Muchas de ellas –dice el historiador– llegaban a ser auténticos líderes y jefes como fue el caso de María del Carmen Robles, de María Natividad G. González, de la "generala Tiva", doña Petra Cabral, Agripina Montes "La Coronela", Lupita Chaire, y muchas mujeres que constituían las Brigadas Femeninas (Meyer *La Cristiada... op. cit.*, pp. 24-25).

[2] *Ref.* en José Luis Martínez, "La novela cristera", en *Estudios jaliscienses*, núm. 13, agosto de 1993, El Colegio de Jalisco, pp. 61-67.

[3] *Idem.*

–Cuidado, Pardiñas, que viene armada.

La beata, como si lo hubiera oído, dejó caer los brazos y se acercó al general.

–Aquí está la beata –dijo con suavidad.

Los soldados la sujetaron por los hombros y la colocaron junto a don Joaquín.

–¡Usted estuvo en el alboroto de anoche! –le dijo sonriente Francisco Rosas.

El coronel salió de las habitaciones. Traía muchos papeles, los mismos que aparecían pegados en las puertas y las ventanas con la divisa:"¡Viva Cristo Rey!". Los soldados traían además rifles y pistolas. (216)

Las tácticas femeninas resultan eficaces aunque no siempre son infalibles. Es el caso del fingimiento de inocencia, las pistas falsas, etc., durante el cateo por parte de los militares luego de la desaparición del cuerpo del Sacristán (170-189). Se trata de estrategias que tienen que ver con el tipo de resistencia casi doméstica ("muy de mujeres", de grupos marginales, o de cualquier comunidad en circunstancias de violencia extrema) a través de la cual pueblos y regiones aisladas y desprotegidas, como Ixtepec, alcanzaban a defenderse un poco de las agresiones de todos lados pues, atrapados a dos fuegos y enmedio de las partes beligerantes, eran 'utilizados' como centro de operaciones, como campo de batalla o como plaza ya rendida, obligada a obedecer y a colaborar por la fuerza.

–Cualquier dato que tengan sobre la desaparición del cuerpo díganlo para evitarse un castigo severo.

En vano esperó unos segundos. Las Montúfar no despegaron los labios. Una vez en la calle el coronel se dejó llevar de la ira. Se sabía burlado e indefenso frente a la terquedad de esas mujeres. Sus soldados iban cabizbajos, tratando de disimular la derrota de su jefe.

–¡Lo peor del mundo es tratar con mujeres!

–¡Muy cierto, mi coronel! ¡Muy cierto!

–Abusan de la cortesía del hombre –agregó Corona.

–Son ladinas, mi coronel. (176-177)

El hermetismo y la desconfianza de esa pequeña comunidad, en su mayoría formada por mujeres, son explicables pero censurables

para sus opresores. La debilidad, la inocencia e indefensión, así como la pretendida neutralidad de las ixtepecanas ante lo sucedido en el pueblo son una trampa.

Los militares se encontraron vencidos por el silencio de Ixtepec. ¿Qué podían hacer frente a aquellas caras inocentes? ¿Frente a aquel pueblo radiante en la mañana y en las noches oscuro y movedizo como un pantano de arena? (187)

DEL HEMBRISMO A UN FEMINISMO EN CIERNES

Los gestos de rebeldía femenina en el mundo cerrado de Ixtepec, no se traducen, sin embargo, en una verdadera liberación de las mujeres, ni siquiera de la generación más joven a la que pertenecen Isabel Moncada y Conchita Montúfar. Pero dichas actitudes representan un avance significativo. Las ixtepecanas no son mujeres sumisas, abnegadas, dispuestas a morir por su marido, por su casa, por sus hijos. Son mundanas, irreverentes, egoístas y convenencieras, de algún modo pragmáticas, poseedoras de un fino sentido del humor, incluso, en los peores momentos.

Cabe recordar aquí que en los 50's cuando fue escrita la novela de Elena Garro, los movimientos de reivindicación de los derechos de las mujeres se consolidaban definitivamente y el movimiento feminista a nivel mundial tenía un repunte. La mujer había sido incorporada a la planta productiva y tenía ya rato que había logrado el derecho al voto[4] y de haber sido reconocida legalmente como ser libre, con los mismos derechos que el hombre.[5] Estos hechos de la realidad social parecen incidir en la visión de la autora quien, en la novela, pone contra la pared los mitos sobre la inferioridad física, sicológica, política y social de la mujer.

En *Los recuerdos*, se representan de manera sutil y a veces en forma franca, aquellos discursos que a favor y en contra se han es-

[4] En 1948, durante el régimen de Miguel Alemán, se le da el derecho de votar a las mujeres (María Guerra, *Mujer, familia y sociedad en América Latina*, México, UNAM-FCPS, 1993, p. 42).

[5] Entre 1920 y 1955 se fue logrando en casi todos los países el derecho al sufragio, proceso que culmina en parte con la Resolución de la ONU del 11 de Diciembre de 1946 sobre "los derechos políticos de las mujeres" (*ibidem*, p. 43).

grimido desde el siglo XIX respecto a este tema y que han continuado en el presente sobre la condición de las mujeres.[6] Se acepta en general que éstas son por naturaleza distintas a los hombres, esto es, de que existe un "eterno femenino" común a todas ellas.[7] Pero al mismo tiempo, sobre el horizonte de esta opinión convencional, aparece un discurso que trata de desmitificar la imagen de la mujer "virgen, madre y mártir", o por lo menos de matizarla, discurso en el mismo tono de las reflexiones que, de manera más sistemática, se hicieron años después, sobre la condición de la mujer.

> Sexo débil, por fin, la mujer es incapaz de recoger un pañuelo que se le cae, de reabrir un libro que se le cierra, de descorrer los visillos de la ventana al través de la cual contempla el mundo. Su energía se le agota en mostrarse a los ojos del varón que aplaude la cintura de avispa, las ojeras (que si no las proporciona el insomnio ni la enfermedad las provoca la aplicación de la belladona), la palidez que revela a un alma suspirante por el cielo, el desmayo de quien no soporta el contacto con los hechos brutales de lo cotidiano".[8]

Si bien en la novela hay una lucha subrepticia entre sexos y cierto revanchismo, también existe el interés de equiparar dos experiencias que por lo general se ven separadas. Tanto ideológica como vitalmente, parece abrirse para ambos sexos un camino hacia la asimilación al "otro", un reconocimiento de la parte que de él tenemos y que vemos como nuestra. Una profunda depresión, una fuerte crisis existencial hermana a hombres y a mujeres, es una experiencia común a la que se alude constantemente.

En efecto, en *Los recuerdos*, más allá de las diferencias sociales, sexuales y entre generaciones, las vidas de hombres y mujeres están cobijadas con el gran manto del abandono, de la derrota y la insatisfacción. Todos comparten un destino trágico, la naturaleza fugaz y frágil de los seres humanos enmedio de un entorno violento y degradante. Así, contra ciertos mitos, se muestra cómo las actitudes y el punto de vista considerados "propios de las mujeres" no son del todo distintos al de otros seres marginados y acosados. En el transcurso de la fiesta en honor de los generales, éstos van descubriendo los hilos de la conjura y van apresando a los participantes, como es el caso del Doctor Arrieta:

> El capitán Pardiñas cogió al viejo por los hombros y lo colocó entre los soldados. Don Joaquín nos miró a todos con ojos náufragos e hizo algo inesperado: sacó su pañuelo y se puso a llorar. Doña Matilde trató de acercarse a su marido, pero Pardiñas la detuvo.
>
> –Cuidado, señora, mi coronel se lo advirtió a tiempo. ¡Y usted sea más hombre para perder!
>
> Don Joaquín movió la cabeza y trató de decir algo, pero los sollozos no lo dejaban hablar. Nosotros esperábamos su frase.
>
> –Lloro de vergüenza... De vergüenza por ustedes... –les dijo a los militares en la mitad de su sollozo.
>
> Francisco Rosas se mordió los labios y le dio la espalda. (215-216)

Las mujeres en Ixtepec representan el poder detrás de la silla, la fuerza que mueve a los hombres: Julia Andrade y su dominio sobre el general Rosas; Isabel Moncada y el influjo sobre su hermano Nicolás y luego sobre su amante; la manipulación y control de Lola Goríbar sobre su hijo Rodolfito. Se trata de un sistema matriarcal en una tierra de "machos", cuyas vidas dependen del amor o del odio de una mujer. Son machos que se pliegan a la voluntad de la amante, de la madre, de la hermana o de la esposa. Doña Lola Goríbar expone las estrategias mujeriles que utiliza para controlar a su hijo Rodolfito.

[6] En ellos se le reconoce a la mujer su inteligencia, su derecho a votar, al trabajo, a participar en la vida pública, pero nunca –sino en contadas ocasiones– se le libera de la carga moral y mítica que conlleva su condición sexual, representada fundamentalmente por la sumisión al hombre y por su maternidad (*Cfr.* "Función social de la mujer" en Varios. *La mujer y el movimiento obrero mexicano en el siglo XIX (Antología de la prensa obrera)*Año Internacional de la Mujer, México, CEMOS, 1975, pp. 11-55).

[7] "Si nos remontamos a las teogonías primitivas que tratan de explicarse el surgimiento, la existencia y la estructura del universo, encontraremos dos fuerzas que, más que complementarse en una colaboración armoniosa, se oponen en una lucha en que la conciencia, la voluntad, el espíritu, en fin subyugan a lo femenino que es pasividad inmanente, que es inercia. Sol que vivifica su dádiva; viento que esparce la semilla y tierra que se abre para la germinación; mundo que impone el orden sobre el caos; forma que rescata de su inanidad a la materia, el conflicto se resuelve indefectiblemente con el triunfo del hombre" (Rosario Castellanos, *La mujer que sabe latín*, México, SEP, (Sep-Setentas), 1973, p. 8).

[8] Nos referimos al discurso en las obras de mujeres consideradas "feministas" como aquel de los ensayos de *La mujer que sabe Latín* (1973), publicado veinte años después de haber sido escrita la novela (1953) y diez después de su publicación (1963). En estos ensayos Rosario Castellanos intenta desmitificar los aspectos idealizados de la mujer que la han reducido a un objeto y que han constreñido su participación en la vida social y política (*ibidem*, p. 11).

Doña Lola lo veía pequeño y medroso, sediento de mimos y le prodigaba sus halagos.

–El secreto para conseguir a un hombre es coba y buena cocina... –decía maliciosamente y vigilaba con astucia sus caprichos y la comida de su hijo. Cuando era niño y se tropezaba con la silla o con la mesa las mandaba azotar para demostrarle al niño que ellas eran las culpables. "Fito siempre tiene razón" afirmaba muy seria, y justificaba la menor de sus rabietas. (67)

Las mujeres de Ixtepec se reafirman como un poder efectivo aunque subterráneo que les confiere el mito de que son débiles, indefensas, sometidas, y a un tiempo veneradas. Jóvenes y viejas, ellas pueden ser vistas como "modelos" para que el discurso tradicional y conservador siga alimentando la creencia en la inferioridad femenina. Sin embargo, paradójicamente, sus actitudes y acciones las despojan del hábito y de la máscara y nos las muestran como seres con inteligencia, con voluntad e iniciativas, como seres dominantes.

La "tradición", la "institución" se nos revela así como un sistema de valores relativos, como un sistema dual o doble, como un discurso que, exagerado, tiende a homogeneizar y a reducir la interpretación del comportamiento social. La pretendida naturaleza femenina y el rol de las mujeres está marcado por la ambivalencia. Las jóvenes ixtepecanas se niegan a que su vida se reduzca a un matrimonio tradicional y a una vida monótona como han sido las de sus madres, aunque parece que la realidad que las rodea no tiene mucho que ofrecerles, como le señala la viuda doña Elvira Montúfar, a su hija Conchita.

–A Dios gracias, tu pobre padre murió. Imagínate su sorpresa si me viera ahora...¿Y tú qué esperas para casarte? Segovia es el mejor partido de Ixtepec. ¡Claro que es un pobre hombre! ¡Qué castigo oírlo toda la vida!... Pero ¿esa soy yo? –volvió a repetir fascinada ante su cara que gesticulaba en el espejo. (28-29)

El matrimonio es un "mal necesario", pero finalmente un mal pues, en su seno, la mujer acaba por desdibujarse, por perder su "identidad". Es necesario huir como lo hacen Julia Andrade o Isabel Moncada, o por lo menos esperar paciente el momento de la revancha. Así, volvemos a escuchar a este singular personaje, quien

siendo en vida una mujer temerosa y obediente de su marido, cuando éste muere, en vez de sentirse desolada experimenta una auténtica liberación:

–¡Allí está! ¡Allí está, espiándome desde el fondo del espejo, enojado de verme viuda y joven todavía! Ya me voy Justino Montúfar.

Y la señora le sacó la lengua a la imagen de su marido guardado en el azogue del espejo... "¡Nunca conocí a un hombre más fatuo!" Y recordó enojada la precisión del planchado de los puños de sus camisas, la perfección de sus corbatas, las valencianas de sus pantalones. Cuando murió no quiso vestirlo: "¡Una simple mortaja!", pidió llorando a sus amigas, contenta de privarlo de los caprichos que la habían tiranizado tantos años. "¡Que aprenda!", se decía mientras sus amigas amortajaban el cuerpo en una sábana cualquiera: en ese momento ya era dueña otra vez de su voluntad y la impuso vengativa sobre el difunto que pálido y contraído parecía revolverse enfurecido contra ella. (64)

Junto a estos intentos de desacralizar al matrimonio y al marido como un continuador del padre, Elvira como las demás mujeres de Ixtepec no puede zafarse de los prejuicios sexistas que son ya lugares comunes respecto a los defectos y debilidades femeninos y que –paradójicamente– las mismas mujeres se encargan de preservar y difundir. Así, unas líneas más adelante, el mismo personaje que se rebela contra la tiranía masculina se vuelve difusor de ciertas ideas preconcebidas respecto del ser femenino: –¡*Cómo se tarda Matilde... Las viejas hacen todo despacio*... (64). Sin embargo, en la caracterización de los personajes siempre hay matices pues como hemos señalado antes, son mujeres las que esconden a los alzados, las que planean todo para conjurar contra los militares, son ellas las que embaucan, fingen para salvarse y salvar al pueblo de la tiranía, desde las matronas respetables como doña Carmen Arrieta, doña Ana Moncada, y doña Elvira, hasta las más marginales como lo es la Luchi quien regentea el prostíbulo, o las que parecen más insignificantes e indefensas como Charito la beata, o la vieja Dorotea.

Otro ejemplo de cómo la novela matiza las actitudes y los valores expuestos, lo constituyen los espacios restringidos que, habitualmente ocupados por las mujeres, no son territorios exclusivos de

ellas, pues sus maridos, sus hermanos, sus hijos también se han ido a refugiar a los espacios "interiores" –físicos, sociales y sicológicos– parapetados en una respetabilidad y en una ecuanimidad que es sólo apariencia, fórmula social.

LA SUBJETIVIDAD FEMENINA

Los recuerdos parece decirnos que hablar de la condición marginal de la mujer no resulta por sí mismo interesante en un texto literario, sino de cómo cada mujer en lo particular y en una circunstancia dada, vive y siente dicha experiencia, con qué recursos le hace frente. Y más, la novela se plantea el problema de la representación poética de una serie de caracteres femeninos, con su pléyade de sentimientos, sensaciones e imágenes que conforman su mundo interior y su subjetividad.

Si bien no podemos decir que en la novela de Garro hay la imagen o caracterización de una mujer "nueva" respecto de la que cultivaba la novela anterior, sí hay que reconocer que con mayor énfasis aparecen en los personajes femeninos atributos como la rebeldía, la fuerza enmedio de la sumisión, la risa burlesca frente a hechos y situaciones solemnes y graves, la originalidad ante lo predeterminado.

En estas mujeres hay cierta conciencia del entorno y cierta capacidad de reflexión y de crítica ante la propia circunstancia y, fundamentalmente, un fino sentido del humor para ver a otras mujeres y a sí mismas. El humor es un arma, una forma de desolemnizar, de desacralizar, de escapar de aquello que es o parece trascendente, como le ocurre en los entierros al personaje de Doña Matilde Moncada, tía de Isabel.

Los ejemplos de esa 'subjetividad femenina' –que algunos hombres también poseen– son abundantes en la novela. Encuentra su expresión en actitudes y formas de ser que apuntalan ciertas creencias en una naturaleza mágica y enigmática propia de las mujeres, la cual las hace establecer nexos peculiares con su entorno, con seres y objetos que forman parte del espacio real o imaginario en el cual se mueven.

Recuerdo la partida de Juan y Nicolás para las minas de Tetela. Un mes entero duraron los preparativos. Blandina, la costurera, llegó una mañana provista de sus lentes y su cesto de costura. Su cara morena y su cuerpo pequeño reflexionaron unos momentos antes de entrar en el cuarto de costura.

–No me gustan las paredes; necesito ver hojas para recordar el corte –aseguró con gravedad y se rehusó a entrar.

Félix y Rutilio sacaron la máquina *Singer* y la mesa de trabajo al corredor.

–¿Aquí está bien, doña Blandina?

La costurera se sentó con parsimonia ante la máquina, se ajustó los lentes, se inclinó e hizo como si trabajara; luego levantó la vista consternada.

–¡No, no, no! Vamos allá, frente a los tulipanes... ¡Estos helechos son muy intrigantes!...

Los criados colocaron la máquina de coser y la mesa frente a los macizos de tulipanes. Blandina movió la cabeza.

–¡Muy vistosos! ¡Muy vistosos! –dijo con disgusto.

Félix y Rutilio se impacientaron con la mujer.

–Si no les molesta prefiero estar frente a las magnolias –dijo con suavidad y avanzó con su trote menudo hacia los árboles, pero una vez frente a ellas exclamó desalentada:

–Son muy solemnes y me dejan triste.

La mañana pasó sin que Blandina encontrara el lugar apropiado para su trabajo. A mediodía se sentó a la mesa meditando con gravedad sobre su problema. Comió sin ver lo que le servían, abstraída e inmóvil como un ídolo. Félix le cambiaba los platos.

–¡No me mire así, don Félix! ¡Póngase en mi triste lugar, meter tijeras a telas caras, rodeada de paredes y de muebles ingratos...! ¡No me hallo!

Por la tarde Blandina "se halló" en un ángulo del corredor.

–Desde aquí sólo veo el follaje; lo ajeno se pierde entre lo verde–. Y sonriente empezó su trabajo. (23-24)

Ese mundo subterráneo donde al mismo tiempo se es y no se es, donde se despliegan las imágenes y los sentidos que conforman el ámbito sicológico y espiritual de Ixtepec, es un mundo de mujeres, un "mundo femenino" o, por lo menos, un mundo "afeminado". Las mujeres son tratadas –política y socialmente– como objetos, pero son

sujetos en tanto son sensibilidades 'en vilo', generadoras de sensaciones y de deseos.

Más que concentrarse en el actuar pragmático, en el actuar de un personaje para lograr un propósito, lo que hace la novela es incursionar en los actos del lenguaje, en tanto manifestación directa de la actividad imaginaria de los individuos. Así, las mujeres, observándose a sí mismas como frente a un espejo, profieren en voz alta lo que ven o desearían ver, reflexionan sobre su existencia conformada fundamentalmente de sueños, de imágenes, de palabras. Ese ir y venir de una interioridad a otra, de una subjetividad a otra, va creando la sensación de movimiento continuo y de ensanchamiento del espacio. Estamos frente a un texto dialogado que es, de algún modo, una especie de "puesta en escena" del lenguaje mismo.

> –Hay veces en que el papel nos hace gestos...
>
> Su hija la miró sorprendida y ella se ruborizó. Quería decir que en la noche había pensado una carta que abolía la distancia que la separaba de la joven y que en la mañana, frente a la insolente blancura del papel, las frases nocturnas se desvanecieron como se desvanece la bruma del jardín, dejándole sólo unas palabras inútiles.
>
> –¡Y anoche era yo tan inteligente! –suspiró.
>
> –En la noche todos somos inteligentes y en la mañana nos encontramos tontos –dijo Martín Moncada mirando las manecillas quietas del reloj. (30)

Por otra parte, la opinión que tienen las mujeres de Ixtepec sobre distintos asuntos y tópicos de la vida política y social, está relacionada directamente con sus sensaciones y vivencias. En los monólogos y diálogos, en la propia narración queda impresa la huella de sus cambiantes estados de ánimo, el rastro de una visión del mundo en la que predominan la intuición, la magia, el humor y la ironía.

> –¿Tú entiendes algo de lo que pasa en México?... ¿Qué quieren estas gentes del Gobierno?
>
> –No sé, mamá –contestó Conchita, que pensaba en Nicolás Moncada y en sus días gastados uno a uno entre las paredes de su casa.
>
> –¿Ves? Nadie entiende nada.

> Doña Elvira arrojó los periódicos al suelo y se meció con impaciencia en su sillón. ¿Qué otra cosa podía hacer? Había voluntades extrañas a la suya destruyendo uno a uno los pequeños placeres cotidianos. "¡No se acaban nunca los Justinos!", pensó sin ningún remordimiento por bautizar así a los tiranos con el nombre de su marido.
>
> Ella no pedía nada: oír cantar a sus canarios, guardar las fiestas, mirar al mundo adentro de su espejo y platicar con sus amigos. Y no lo lograba: enemigos lejanos convertían en crimen todos los actos inocentes. Nunca volverían los días tranquilos ni las fiestas. Rencorosa, miró los periódicos tirados por el suelo. (156)

En la novela ciertos atributos femeninos son exaltados como una salida a una realidad aniquiladora. La experiencia de lo maravilloso y lo mágico, sobre todo, se convierte en un discurso alternativo, en una vía de conocimiento de aquello que está más allá del muro de la realidad aparente, puramente física y de su interpretación racional y objetiva; es una vía que le permite al individuo no sólo ver sino formar parte de esa inédita dimensión de la realidad.

LA MUJER-MIRADA, LA MUJER-MEMORIA

La presencia de las mujeres es notable no sólo en *Los recuerdos* sino en todas las novelas de Elena Garro. Son principalmente mujeres las que protagonizan las historias que cuenta. Se trata de mujeres perseguidas o de algún modo acosadas como las de Ixtepec o las de *Andamos huyendo, Lola*, como la protagonista de *La casa junto al río*, de manera ignominiosa como en *Inés*. Son mujeres cuyo recuerdo constituye una parte importante de la memoria de uno o varios personajes, en *Los recuerdos del porvenir*, en *Memorias sobre Mariana*. Son mujeres que tienen el don de vivir paralelamente en dos tiempos, en *La culpa es de los tlaxcaltecas* y otros relatos de *La semana de colores*; mujeres que viven el tormentoso proceso de ser, de adquirir una identidad, como le sucede a Isabel Moncada, a Mariana, a Lelinca, a Inés.

La mujer es principio y fin de la vida, es representación de la memoria colectiva, de la experiencia. La mujer guarda las tradiciones, pero también es ella la que puede irlas transformando. Y es que

la mujer –nos dice la novela– por su propia condición mira e interpreta los acontecimientos de la vida de otro modo, de abajo para arriba, de adentro hacia fuera, de manera oblicua pero en detalle, como lo hacen quienes no están autorizados para ver de frente y desde arriba.

El narrador, que es la memoria de Ixtepec, no obstante pretende ser un ojo omnisciente y neutral que todo lo sabe y lo domina, ve de soslayo, desde la cocina, a través de una sonrisa veladamente maliciosa, como si todo fuera conocido pero nuevo a la vez, como si el mundo se mirara siempre "a través de los visillos de las ventanas", a través de esas rendijas que son los sueños y los deseos por donde ven los que están en los márgenes de todo, a pesar de que puedan sentirse involucrados.

> ...No recuerdo lo que ocurrió después de la entrada de los militares. Sólo veo al general de pie, apoyado sobre una pierna; lo oigo dando las gracias en voz baja, luego lo veo bailar tres veces: una con cada una de las señoritas que habían ido a buscarle. Veo la mirada de Isabel muy cerca de su pecho y cómo se quedó absorta cuando Rosas la llevó a su lugar y antes de alejarse le hizo una reverencia. Veo a Conchita sin alcanzar el compás de la música y pidiendo excusas que le aceptaban con benevolencia. Luego a Micaela, hablando frente a la sonrisa indulgente de su pareja. Y a él solo otra vez, fumando con sus hombres en aquel ángulo del corredor. A su lado la fiesta giraba haciendo y deshaciendo parejas. (197-198)

Física y afectivamente, la presencia femenina como memoria, como conciencia o como parte de una forma de percibir la realidad, está ligada a los acontecimientos trascendentes de una familia y de una comunidad: a los nacimientos y a las muertes, al ritual y a la fiesta. En la novela, de principio a fin de la trama, los hechos son mirados a través de ese modo singular que tiene la memoria o conciencia femenina de verlos, de sentirlos y de interpretarlos. Memoria que es el pueblo convertido en piedra-memoria hecha voz, palabra que narra el pasado de un grupo. Es así como esa voz colectiva, ancestral y anónima (la del pueblo Ixtepec) configurada o representada por el testimonio de dos mujeres, da inicio y cierra la novela:

el de Ana Moncada, la madre que sobrevive como "memoria de la casa" y después el de su hija Isabel.

Dice esa voz colectiva, personalizada, al inicio: *Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente* (9). Más adelante, la lente de la narración entra en las intimidades del recuerdo de una casa y de ahí, profundizando más, a las de la memoria de una mujer del pueblo, Ana Moncada. Dicho de otra manera, dicha lente es guiada por el espíritu de la casa de una mujer muerta, Doña Ana, hasta las recámaras del recuerdo de ella. En esa metáfora del desplazamiento, hay un paulatino descenso de la piedra (la memoria) que yace a la intemperie y en lo alto de una loma (*Desde esta altura me contemplo: grande tendido en un valle seco*), hasta lo más bajo del valle, donde está lo que queda del pueblo, (*Mis casas son bajas, pintadas de blanco... Mis calles principales convergen en una plaza sembrada de tamarindos. Una de ellas se alarga y desciende hasta perderse en la salida de Cocula*), cerrando el marco de la lente, se enfoca el exterior de la casa (*En esta calle hay una casa grande, de piedra... El día que sacaron el cuerpo de la señora Moncada, alguien que no recuerdo cerró el portón y despidió a los criados...*) y de ahí nos trasladamos a un nivel más profundo, hasta el "interior" de la casa y de la piedra, al seno mismo de la memoria: *Y sin embargo en la memoria hay un jardín iluminado por el sol, radiante de pájaros...* (10)

La piedra, la casa y finalmente "la memoria", la palabra, es lo que ha quedado de Ana y de Isabel. Las huellas de su paso por la tierra se resumen al final en una tumba y un epitafio leído en voz alta. Es otra mujer, la vieja curandera Gregoria, la transmisora de la leyenda, su testigo directo y quien avala la veracidad del contenido. Y es que la mujer es ella misma una casa abandonada, una lápida que guarda en la escritura de sus paredes el testimonio del polvo, el relato de la vida de una familia, de un grupo, de un pueblo. Sin los recuerdos de las mujeres, todo quedaría sellado, mudo, muerto: *Aquí sigue la piedra memoria de mis duelos y final de la fiesta de Carmen B. Arrieta.* (295)

La experiencia de Ana y de Isabel se repetirá en las siguientes generaciones, o por lo menos será conocida por otras mujeres que vendrán a leer el epitafio, lectura que conduce de nuevo al principio, a la vida que se finca sobre la muerte, lectura eterna que encar-

na la vivencia de ese tiempo circular que no habrá de cesar, que puede convertirse en espiral: *La veo y me recuerdo... encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo.* (9)

Las mujeres en Ixtepec hablan y son narradas, escuchan y son escuchadas, recuerdan y son recordadas. Sus palabras, sus gestos y sus reflexiones llenan el espacio dramático y escritural. Su doble papel de preservar y a un tiempo de renovar, las convierte, literalmente hablando, en representaciones vivas de "los recuerdos del porvenir", ritual y mito que se repiten al infinito, pero también virtualidad que abre los espacios de fuga y con ello las posibilidades de transformación.

ISABEL MONCADA O DEL LIBRE ALBEDRÍO

La concepción de la mujer como propiedad del varón, la familia y el hogar como ámbito natural y como destino último, afincada en las relaciones patriarcales –que no excluyen el incesto entre Nicolás Moncada y su hermana Isabel, como es sugerido en varios pasajes (16, 17 y 18)–, es asumida por las mujeres adultas y 'decentes' del pueblo, pero no sucede así con sus hijas, con las ideas de la nueva generación representada por Isabel y por Conchita, en quienes dicha concepción entra en conflicto. Isabel hace intentos por rebelarse o por lo menos de escapar a ciertos parámetros impuestos por la cultura machista.

> –A mí me gustaría que Isabel se casara –intervino la madre.
> –No me voy a casar–contestó la hija.
> A Isabel le disgustaba que establecieran diferencias entre ella y sus hermanos. Le humillaba la idea de que el único futuro para las mujeres fuera el matrimonio. Hablar del matrimonio como de una solución la dejaba reducida a una mercancía a la que había que dar salida a cualquier precio. (22)

Si bien ella no lo logra totalmente, su intento es una hazaña porque implica una transgresión: primero, porque el personaje tiene claro cómo la discriminan a causa de su sexo y está consciente de la idea de "mercancía" que culturalmente la define, situación que la hace sentirse humillada. Luego, porque concibe para ella "un destino de

varón" (irse del pueblo con sus hermanos) y, finalmente, porque al hacerse "amante" del general Rosas se rebela contra la imposición de un marido y contra una moral tradicional; todavía más, porque transgrede la más elemental regla de lealtad familiar al hacerse cómplice de la muerte de sus hermanos y de la ruina de Ixtepec.

Paradójicamente, el drama de Isabel Moncada reafirma el símbolo de la mujer que es reo de sus instintos, apetitos y pasiones. El personaje es arrastrado, sin resistencia alguna, por una fuerza misteriosa y destructiva que la hace remontar los límites morales, las barreras sociales. Isabel simboliza lo incontrolable, lo desafiante y lo riesgoso. Es Malinche o Eva expulsada del Paraíso, es el mito resignificado; también es la 'Mujer Tortuga' de las ferias, mitad animal y mitad humana, condenada a rodar, a circular de pueblo en pueblo, exhibiendo los rasgos de su insólita naturaleza, como "castigo por desobedecer a sus padres", reza el epitafio al final de la novela. (295)

Isabel Moncada es a un tiempo convencional y anticonvencional, comparte con otros personajes de las novelas mexicanas muchos rasgos, pero es portadora de algunos otros que nos la hacen ver como una figura en transición, en evolución. No es la heroica Adelita de la canción popular, mujer sufrida, violada por la soldadesca; no es la virgen, la diva idealizada, la deseada por todos; tampoco es la fiel esposa, la madre intocable, la trabajadora esforzada. Isabel está más cercana a las mujeres contemporáneas, rebeldes e inconformes que tratan de asumir sus propias decisiones y el precio que por ello tienen que pagar.

El desenlace de la vida del personaje (se convierte en "piedra", esto es, en leyenda), nos hace evocar la imagen de la Revolución Mexicana, esa piedra rodante que sin dirección fija va arrasando todo a su paso y que cierra la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela.

> –¿Por qué pelean ya, Demetrio?
> Demetrio, las cejas muy juntas, toma distraído una piedrecita y la arroja al fondo del cañón. Se mantiene pensativo viendo el desfiladero, y dice:
> –Mira esa piedra cómo ya no se para...[9]

[9] Mariano Azuela, México, Aguilar, 1970, p. 111.

Pero, la Isabel Moncada de *Los recuerdos*, se irá transformando, durante esa desenfrenada carrera, en una arenilla dejada por la bola revolucionaria, por la guerra cristera. Es apenas un vestigio, un fragmento del 'polvo de aquellos lodos' que ha guardado la memoria colectiva, aunque conserva en sus actitudes la vitalidad y la rebeldía originales.

Isabel Moncada es un personaje que responde a las exigencias de construcción del mito, a las necesidades de verosimilitud de la historia que narra la decadencia y la derrota final de Ixtepec. Pero ello no impide que su figura se proyecte más allá. Sus acciones y su personalidad, se van constituyendo, en el transcurso de la novela, en un entramado coherente de indicios, de pistas que en la segunda parte conforman el gran núcleo y el punto climático de la historia: la elección y la asunción del destino propio. Al mismo tiempo, hay una especie de contra-narración, de discurso implícito en el que la subjetividad de Isabel está colocada siempre un una especie de zona franca, en ese umbral donde la realidad y el deseo continuamente se cruzan. Es una zona de indeterminación donde –como conciencia en vilo– discurre permanentemente.[10]

El drama de Isabel dibuja la trayectoria de la piedra "maldita", muda, que evoluciona en piedra viva, en piedra que, saliendo de su mutismo, trata de explicarse a sí misma en voz alta. Y más, Isabel misma es esa piedra-espejo de la memoria, que luego de venir rodando desde el pasado, se detiene por un momento, se clava en lo alto

[10] La novela y ciertos personajes tienen una cercanía con el Existencialismo en tanto "filosofía negativa" o "filosofía de la angustia" o "del peligro o fracaso" como la entienden Kierkegaard, Heidegger y Jaspers; esto es, como la filosofía de "la imposibilidad de lo posible" y que se aplica también a ciertas direcciones literarias y artísticas, pero también a costumbres y modos de vida. Ese uso común, en muchos casos está orientado, "a llamar la atención sobre los aspectos más desfavorables, negativos y desconcertantes de la vida humana, a subrayar los hechos humanos menos respetables y más tristes, pecaminosos y dolorosos, como también la incertidumbre de las empresas, buenas o malas, y la ambigüedad del bien mismo, que puede dar lugar a su contrario. De manera análoga, actitudes, costumbres, formas de vestir, son llamadas 'existencialistas' en la medida que pretenden ser formas de protesta contra el optimismo superficial y la respetabilidad burguesa de la sociedad contemporánea". ("Existencialismo" en Abaggnano, *Diccionario de Filosofía... op. cit.*, pp. 490-494).

de una colina, punto de convergencia desde el cual es posible contemplar y contemplarse por un instante, es posible poder ver e imaginar el ayer, el mañana y el hoy de los hechos humanos, vislumbrar 'los posibles' de una realidad, pues sabe que "...lo único que hay que imaginar es lo que no existe... hay que imaginar a los ángeles". (17)

Isabel Moncada es un sujeto en ciernes, un Yo que es capaz de tener conciencia de su propia situación. Es alguien que se da cuenta de la inutilidad de la vida en el pueblo, de su propia familia, de lo absurdo de ciertos valores, de la miopía y frivolidad con que los hechos son juzgados, como sucede con los comentarios de su madre quien cree que es "falta de delicadeza" la actitud de Plutarco Elías Calles, cuando en realidad "estaba fusilando a todos los que parecían un obstáculo para su permanencia en el poder". (153)

La doble moral afincada en la religión, que anima la vida social de Ixtepec, entre otras cosas, hace que los individuos vivan escindidos. La religión, católica en este caso, ha separado –en detrimento de la condición humana– la realidad del cuerpo y la del espíritu. Ante el precepto de renunciar al primero para salvar al segundo, Isabel Moncada experimenta un continuo desdoblamiento, un desgajamiento entre el espíritu y la carne, entre la realidad y los sueños, los deseos, lo cual le produce angustia y depresión constantes. La incompatibilidad de sus apetitos y sus fantasías con el cumplimiento de los deberes sociales y morales ligados a su condición de mujer, la llevan a situaciones de verdadera esquizofrenia.[11] (*Había dos Isabeles, una que deambulaba por los patios y las habitaciones y la otra que vivía en una esfera lejana, fija en el espacio.* (29)). Y más, la conducen finalmente a la total disolución de su Ser, como lo expresa continuamente: se siente "un punto perdido en el espacio",

[11] *Esquizofrenia* entendida como "un grupo de enfermedades mentales que se caracteriza por una disociación específica de las funciones psíquicas, la cual conduce, en estados graves, a la demencia incurable. Aparece diversificada en formas aparentemente muy distintas entre sí, en las cuales se destacan los siguientes rasgos: la incoherencia del pensamiento, de la acción y de la afectividad; el distanciamiento de la realidad con replegamiento sobre sí mismo y predominio de una vida interior entregada a las producciones de la fantasía (autismo); actividad delirante más o menos acentuada, siempre mal sistematizada; carácter crónico que conduce al progresivo deterioro intelectual y afectivo y a estados de aspecto demencial" (Laplanche, Jean/Jen Bertrand-Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1971, 2ª reimp., 1979).

un "aerolito" a punto de desprenderse y de caer "en un tiempo desconocido" (29) y, como lo constata el propio desenlace de la novela, en un sentido, Isabel será –parafraseando a Quevedo– cadáver, piedra, polvo, nada.

Si la figura de Julia Andrade es una luz alrededor de la cual giran los ojos, las voces, las pasiones, la memoria esperanzada de los ixtepecanos, la de Isabel no deja de ser menos impresionante. Ella es una especie de "hoyo negro" que provoca vértigo. Es el símbolo del Amor-Pasión, del amor "prohibido", aquel que no tiene ataduras ni fronteras, que es insaciable e irresistible: primero por la relación incestuosa con su hermano Nicolás y, segundo, por su relación con el general. Pero también representa la vergüenza y el oprobio, la insatisfacción y la infelicidad, divisas de los seres de carne y hueso. Ante la figura de Isabel Moncada, la de Julia Andrade parece desteñirse a ratos. Como carácter es más elaborado, más complejo mientras que el de Julia, por la regularidad y constancia de sus míticos atributos que ponen sobre su persona una especie de coraza, resulta más abstracto y quizá más plano.

Isabel es una mujer que lucha entre lo que es y lo que imagina. Intenta todo el tiempo de salir de la cárcel de la convención social y cultural, del estereotipo, intenta convertirse en un personaje cabal, uno que intenta alcanzar sus objetivos (el amor, la belleza, la felicidad) y que padece sus propias carencias y contradicciones, que es capaz de jugar el papel que le toque en suerte: sujeto y objeto, adyuvante y oponente, villana y víctima. Ella lucha por tener una vida, una personalidad, un discurso propios; lucha por ser marcadamente individual y original. Esa es la razón de su drama como ser de ficción: querer reunir lo esencial y lo variable, lo común pero también destacarse como ser único.

En el ámbito imaginario y convertida en actriz de teatro dentro de la obra que monta y dirige "el Extranjero" –Felipe Hurtado– y la cual nunca se estrena, Isabel puede dejar de ser, aunque sea por un corto lapso de tiempo, para Ser sin censura y sin angustia. Arriba del escenario experimenta, como momentos de excepción dichosa, la doble naturaleza de la que están hechas ella y la realidad. (117-118)

Somos –parece decirnos la novela– actores de nuestro propio drama, pero también de aquel que otros imaginan. Entre la realidad y

la ficción hay un delgadísimo hilo que en cualquier momento puede romperse. Es posible dejar de vivir a un tiempo lo que somos o creemos que somos y convertirnos en "otros", como sucede en el escenario teatral. Aún más, es posible que las palabras y los gestos, que los hechos de ese mundo imaginario se vayan convirtiendo en reales. En uno de los parlamentos de la obra que ensaya junto a Felipe y a sus hermanos, Isabel parece estar hablando del propio desenlace de su vida. Se desdobla en el presente, para acceder al ámbito de la fantasía donde es imaginable su futuro: *¡Mírame antes de quedar convertida en piedra*!... (119) Y es que el teatro, la poesía, el arte en general, en su capacidad anticipatoria –nos muestra dicho pasaje–, es revelador, profético.

La experiencia de la alteridad, de esa especie de "surrealidad" es natural y común a todos los seres, tanto en circunstancias felices como en las que son tristes o aniquiladoras, lo único que se necesita es "querer ver". La vivencia de la alteridad puede darse en un instante apenas, en el cual los límites temporales se borran, los sentimientos contradictorios se funden y las predicciones sobre el futuro del personaje que podamos hacer quedan en duda. Así, en su papel trágico, Isabel, luego de perder a sus hermanos fusilados por su amante, asume abiertamente sus sentimientos pecaminosos, encara un destino, si bien previsto, también susceptible de ser cambiado vía un supremo esfuerzo de su voluntad o, vía un despliegue "extra" de imaginación por parte de la memoria colectiva que puede hacer cambiar el desenlace de la historia.

> –¡Aunque Dios me condene quiero ver a Francisco Rosas otra vez!
>
> Su voz sacudió la colina hasta las puertas de Ixtepec. De sus ojos salieron rayos y una tempestad de rizos negros le cubrió el cuerpo y se levantó un remolino de polvo que volvió invisible la mata de pelo. En su carrera para encontrar a su amante, Isabel Moncada se perdió. Después de mucho buscarla, Gregoria la halló tirada muy abajo, convertida en piedra, y aterrada se santiguó. Algo le decía que la niña Isabel no quería salvarse: estaba muy sembrada en el general Rosas. Gregoria se acercó a la piedra maldita y se dirigió a Dios pidiéndole misericordia. Toda la noche la pasó Gregoria empujando la piedra cuesta arriba para dejarla a los pies de la Virgen, al lado de los otros pecadores que aquí yacen; hasta acá la subió como testimonio de que

el hombre ama sus pecados. Después bajó a Ixtepec a contar lo sucedido. (293-294)

Si bien, como se ha señalado, el relato de las mujeres podría sintetizarse en un eterno fracaso, hace falta detenerse y ver más de cerca para vislumbrar esas "partículas revoltosas" que algunos personajes encarnan y que permiten vislumbrar cierta potencialidad para el cambio. Repetir la historia de la derrota, hacer eternamente la apología de los vencidos es ponerle un ladrillo más a la estatua, al monumento funerario. Quizá engordar la larga trayectoria de "lo mismo" tendría sentido si podemos rescatar algo del pasado que sea vital para alimentar la imaginación y la fantasía del presente.

JULIA ANDRADE: *NADJA* O LA BELLEZA CONVULSA

La "hermosa Julia", "la más querida de Ixtepec" posee cualidades míticas: es la encarnación de la Belleza, la imagen del Amor. Su presencia es también subversiva y transgresora desde el primer momento que llega al pueblo como amante del General Francisco Rosas, y después, cuando se enamora de Felipe Hurtado y se entrega a él.

Desde la perspectiva de los pueblerinos, Julia habla, camina y mira a los hombres de manera distinta; alguien como ella "nunca antes" había sido vista en Ixtepec, refiere la *vox populi*. (39) Es la mujer que viene de fuera, hermosa y elegante, mundana y frívola; en pocas palabras, distinta a las rústicas e insignificantes pueblerinas. Su vida se desarrolla como la de una diosa que paladea los bienes del Olimpo. En total ociosidad, vive para los placeres hedonistas, para acrecentar día con día su belleza y voluptuosidad y, desde la perspectiva de los otros generales y "las queridas", su crueldad. Deseada y envidiada por hombres y mujeres, es cotidianamente vigilada y acusada de todo lo malo que sucede en las calles y en los hogares "–¡La culpa la tiene Julia!", dicen a cada paso. Su peligrosidad y el poder que ejerce sobre los demás son reconocidos por todos, comenzando por el celoso general quien experimenta una profunda perturbación cuando se acerca a ella.

A media noche conforme se iba acercando al hotel, un temblor siempre nuevo se apoderaba de él... Su voz cambiaba delante de la mujer. Le hablaba en voz muy baja pues su presencia le ahogaba las fuerzas en la garganta. (42)

Julia Andrade tiene parentesco con las misteriosas y enigmáticas amantes románticas. En un solo cuerpo reúne lo sublime y lo monstruoso, la virtud y la perversión, la armonía y el caos. Igual que para el General Rosas, para los ixtepecanos representa, en su aparente indiferencia y pasividad, un verdadero peligro. Es de aquellas mujeres capaces "de despertar más de un sobresalto" –se rumora en Ixtepec–, de reunir en su ser cualidades y fuerzas contradictorias.

En efecto, como querida de Rosas, el papel de Julia Andrade es, en ciertos aspectos, convencional. Nos recuerda mucho a las heroínas del cine mexicano de la Época de Oro, hermosas y elegantes, la Dolores del Río o la María Félix de tantas películas. Es como esas concubinas de algún militar de alto rango convertido en galán, poseedoras de un aire de "femme fatale" al estilo de los 20s. Su actuación ante los ojos de los pueblerinos es la de una "devoradora de hombres", fascinante, esquiva y traicionera. Está marcada por la lujuria y por el desarraigo que le otorga su situación.

Los atributos de Julia están un tanto suavizados, matizados por esa aura todavía más simbólica y abstracta que la rodea: es la imagen misma del Amor. Y es que Julia tiene algo que la hace "irreal". El signo de Julia es la claridad, la luz de lo trascendente. A su paso deja una "estela de vainilla"; donde ella "aparece" forma "una bahía de luz", un "círculo mágico" alrededor del cual las miradas se encandilan, los sentimientos y las intenciones giran. Entre la fealdad y la opacidad de la vida del pueblo, surge Julia como el ideal a alcanzar.

Pero además de su físico y su personalidad, el verdadero poder de Julia Andrade emana del misterio que la rodea, de la interioridad enigmática y hermética que posee, la cual no le impide proyectar una luminosidad a veces enceguecedora. Y es que mientras algunos pobladores especulan sobre su vida pasada, sus sueños o sus deseos, de "la más querida de Ixtepec" no sabemos nada. La conocemos por las miradas y las palabras de los otros. Son contadas las veces que ella habla y pocas palabras las que le escuchamos decir, como cuan-

do va a buscar a Felipe Hurtado a la casa de don Joaquín o cuando regresa de ésta hacia el hotel. El efecto de sus dichos en los demás es comparable al de su presencia.

> –Perdone, señora, perdóneme, ¡por favor! Soy Julia Andrade...
> –(...) Señora, dígale a Felipe que se vaya....
> –¿Puedo verlo?
> La voz de Julia le llegó a doña Matilde desde el centro de una tempestad que partía el cuerpo luminoso de la joven. Su imagen brillante se escindió y cayó en trozos de cristal. La señora sintió un vértigo. (130-132)

Desde el punto de vista del narrador omnisciente (Yo-Ixtepec), Julia tiene mucho de extravagante o por lo menos de singular. Es –no obstante su aire romántico– cosmopolita y sofisticada; viste con traje "de seda rosa cubierto de chaquiras blancas", se adorna con "collares y pulseras de oro"; tiene "cabellos ahumados", camina con el "rostro impasible", siempre va erguida como si fuera "una alta torre"; se muestra "indiferente" ante la ira provocada por los celos del general; es inaccesible, intocable. Su actitud y personalidad acusa que ha tenido amores tormentosos en el pasado (*Decían que se la había robado muy lejos... y decían que eran muchos los hombres que la habían amado.* (40))

> La miró fascinada. "¿Será capaz de hacerle algo?" Le pareció estar frente a una criatura que lleva la violencia en su misma fragilidad (...) Su presencia irreal era más peligrosa que la de un ejército. Examinó su escote delicado, sus clavículas quebradizas, su traje de muselina rosa y sus manos olvidadas sobre la falda. El parpadeo de las veladoras daba reflejos naranjas a su piel dorada. Los ojos de la joven crecieron al llenarse de lágrimas, una sonrisa avanzó por sus labios. Una ráfaga violenta de granizos cruzó el salón. (132)

Julia provoca a un tiempo el rechazo y la admiración, una fuerte atracción que causa vértigo en quienes la miran o la aman. Parece pertenecer a otro ámbito existencial. Vive separada de la vida mortecina y grosera del pueblo. Sus apariciones públicas son siempre un acontecimiento.

> La aparición de Julia en la serenata, después de varios domingos de no verla, nos devolvió en un instante a los días anteriores al teatro (...) (121)

> Los hombres inquietos giraban de prisa para llegar al lugar donde se encontraba Julia. No podían perderla: bastaba seguir la estela de vainilla dejada por su paso. En vano la condenaban cuanto estaban alejados de ella, pues una vez en su presencia no podían escapar al misterio de mirarla. (94)

Julia despierta pasiones mortales en Francisco Rosas, y ello es causa de los crímenes que se cometen pues, a pesar de ser general y el hombre fuerte en Ixtepec, está totalmente desarmado y a merced de la querida. Hay mucho del "amor cortés" pero invertido: de ser él el sujeto amador y ella el objeto de sus deseos, Rosas se convertirá gracias a los celos en un reo de las pasiones, esto es, en el objeto. Posee el cuerpo pero no tiene acceso a la interioridad de su amada; vive atosigado por la duda, pero hay mucho de teatral en los pensamientos que lo asaltan.

> Se sintió víctima de una maldición superior a su voluntad y a la de Julia. ¿Cómo abolir el pasado? Ese pasado fulgurante en el que Julia flotaba luminosa en habitaciones irregulares, camas confusas y ciudades sin nombre (...) "Su memoria es el placer", se dijo con amargura y oyó cómo Julia se levantó de la cama, llamó a la criada y ordenó un baño de agua bien caliente. (77)

Al final de la primera parte de la novela, cuando Julia "desaparece" junto a Felipe Hurtado, escoltada por un pelotón de fusilamiento, la *vox-populi* le da una significación positiva: ella es la esperanza, un testimonio de que es posible la luminosidad y la belleza enmedio del olvido, la violencia y la muerte. Es encarnación del deseo y la pasión siempre crecientes. Aunque esté parcialmente oculta tras las paredes del Hotel Jardín –Edén de placeres mundanos–, aunque esté siempre vigilada, su poder es capaz de traspasar cualquier muro. Por ello su pérdida viene a formar parte del destino trágico de Ixtepec que, sin ella, vuelve al silencio y a la oscuridad absolutas.

Julia está más ligada al estereotipo de la amante idealizada de los románticos y sobre todo de los surrealistas: posee una figura y una personalidad sofisticada y a un tiempo ingenua; es 'encarnación' de la Belleza y del Amor, del Deseo y de la Esperanza. Julia Andrade recuerda mucho al personaje femenino de *Nadja*[12] de André Bretón, esa mujer que el poeta francés de manera fortuita encuentra día a día y con la cual vive experiencias poco convencionales que rozan a veces el absurdo. Igual que con Nadja –esa "alma errante"–, con Julia se experimenta un sacudimiento. Encontrarlas es experimentar la libertad, lo imprevisto, lo insólito. Los encuentros con ellas, no por fugaces son menos intensos; por el contrario, encontrarse en cualquier calle o pueblo, cualquier día, a Nadja o a Julia, es tener contacto directo con esa "belleza convulsa", enigmática y misteriosa, de la que hablan los surrealistas. Narra Bretón:

> De repente, cuando ella se encontraba a unos diez pasos de distancia de mí, andando en dirección inversa a la mía, veo a una joven...Camina con la cabeza levantada, contrariamente a todos los demás transeúntes. Es tan frágil que diríase que, al andar, apenas roza el suelo con los pies. Una imperceptible sonrisa aflora tal vez en su rostro... Nunca había visto unos ojos como aquellos... ¿Qué es lo extraordinario de aquellos ojos? ¿Qué se refleja en ellos de tristeza oscura y de luminoso orgullo a la vez?[13]

En *Los recuerdos*, el primer encuentro de Felipe Hurtado con Julia en el Hotel Jardín hace énfasis en los efectos paradójicos que los hombres experimentan a causa de esta misteriosa mujer: familiaridad y extrañeza, naturalidad y excentricidad. En Garro como en Bretón ese instante se recuerda como paradigmático, pues viene a cambiar la vida de los personajes. De Julia, señala el narrador: *Si alguien la veía una vez, era difícil que la olvidara...* (39)

[12] Como ya se ha señalado, tanto Elena Garro como Octavio Paz tuvieron acceso directo a las propuestas surrealistas, además de su amistad con algunos connotados poetas y artistas de tal corriente estética, según lo muestran los artículos del escritor mexicano sobre el tema. Garro y Paz visitaron al propio Bretón cuando viajaron a Europa en el marco del Congreso Internacional de Escritores.

[13] André Bretón, *Nadja*, México, Joaquín Mortiz, (El Volador), 1963, p. 45.

La imagen de la mujer que posee un enorme poder pues encarna la subversión y la libertad, no obstante su aparente pasividad e indefensión, se repite en posteriores novelas de Garro. En *Memorias sobre Mariana* (1981), por ejemplo, desde el punto de vista de sus narradores, Mariana, la protagonista, comparte rasgos con Nadja y con Julia: influencia hipnótica sobre otros; personalidad hermética y enigmática; desconocimiento de su pasado, de las razones o causas de sus actos; ignorancia total acerca de sus propios deseos; fuerza que emana de su belleza, capaz de convulsionar todo y a todos a su alrededor.

Los personajes femeninos creados por Elena Garro viven el presente, y no obstante sus proyecciones en el pasado y el futuro, son atemporales. Sus actitudes hacen pensar que, o no tienen "proyecto" de vida, o no se plantean alcanzar alguna meta específica, algún logro material, o que, ante la imposibilidad de lograr "algo" deciden ahorrarse una frustración más dejándose arrastrar por otros o por "su destino". Pero el no tener proyecto, no implica que sean pasivas, por el contrario, si algo las distingue es el incesante y rápido ir y venir, el continuo desplazarse sicológica o afectivamente, el navegar libres entre lo que suponemos son los laberintos de sus miedos, pulsiones y deseos.

Las mujeres en las novelas de la escritora mexicana, recuerdan mucho a los móviles de Calder, con los que es posible obtener formas e imágenes de acuerdo a la manera en que se muevan los pedazos de madera, de metal o de papel que forman el móvil. Esto es, hay una forma y una materia creadas de antemano a un tiempo que hay una forma y una materia virtual, pues –como sucede con los hologramas– se proyectan imágenes "posibles", imágenes siempre cambiantes.

> Mariana con su cuerpo y su risa de muchacha, era sólo un presente intenso. Hubiera sido fácil amarla ese verano que ahora terminaba. No sabía nada de ella, era la viajera imprevista, la desconocida sin pasado y sin futuro, tenía algo cinematográfico en su belleza huérfana y en sus diálogos inesperados. Tenía algo artificial, era como si no existiera de una manera perdurable. Imaginé que en la vida de cualquier lector asiduo, como en mi caso, debía aparecer alguna vez una muchacha como ella ajena a las lecturas y hecha sólo para tener aventuras fulgurantes(...) Mariana tenía algo saludable que resultaba

> enfermizo y peligroso. La miré con fijeza y envidié su valor para entregarse a la nada. (*b*, 22)

Pero la "idealidad" de Mariana como la de Julia Andrade y de otros personajes femeninos evoluciona. En las conciencias de los ixtepecanos, Julia se vuelve "real" en un momento de excepción: el símbolo se transforma en mujer de carne y hueso quien vive con intensidad sentimientos y sensaciones hasta antes ignorados por ella misma y ocultos para el lector. Luego de entregarse a Felipe Hurtado desafiando el cerco tendido por su celoso amante, Julia camina por las calles mientras el 'discurso directo libre' nos transmite, por única ocasión, lo que Julia piensa y siente, mostrándonos un poco de esa interioridad reservada con celo durante toda la novela.

> Detrás de ella iban quedando sus fantasmas: se deshacía de su memoria y sobre las piedras de la calle iban cayendo para siempre sus domingos de fiesta, los rincones iluminados de sus bailes, sus trajes vacíos, sus amantes inútiles, sus gestos, sus alhajas... (135-136)

Las mujeres en la novelística de Elena Garro, son profundamente individualistas, pero ello no les impide guardar profundos lazos de identidad y de solidaridad con sus congéneres. Julia, Isabel, Mariana, Leli, Lelinca, Inés, o como se llamen en cada caso, dialogan –implícita o explícitamente– con sus legados ideológicos y culturales, pero no se muestran exageradamente obedientes o condescendientes, sino sacan a relucir un acentuado sentido paródico y rebelde respecto de su naturaleza femenina y de su situación particular. Literariamente, los caracteres de dichas mujeres han sido construidos de cara a una serie de tradiciones pero, no obstante ello, dichas mujeres parecen formar parte ya de una nueva generación de personajes que, en varios aspectos, se salen del rígido chaleco de los tipos tradicionales.

LAS QUERIDAS Y LAS PUTAS

En Ixtepec encontramos –además de las figuras femeninas protagónicas–, a mujeres que por su personalidad y su circunstancia, o por la idea que tienen de la vida resultan memorables, empezando por las "queridas" de los generales.

Rosa y Rafaela, 'las gemelas' amantes del teniente coronel Cruz, son mujeres liberales, sexualmente hablando, desinhibidas y provocativas. Además de compartir el mismo hombre, poseen una sensualidad y una volubilidad que las hace ver felinas. Les gusta ("si estaban contentas") ponerse "tulipanes rojos en el pelo"; les encanta tener los balcones de sus recámaras abiertos para que las vean los hombres sonreír, comer fruta, para exhibir sus cuerpos y su intimidad con el amante. (40)

Antonia "una costeña rubia y melancólica", es la típica mujer-niña, inocente y temerosa, como las princesas de los cuentos populares raptadas por un brujo o un hombre poderoso y malo. Antonia despierta intensas pasiones en el Coronel Corona, subalterno de su amante, quien, herido de amor y por una fatal confusión, atraerá sobre sí su propia muerte. Por su parte, Luisa, la que "pertenecía al capitán Flores", "pequeña de estatura, de ojos azules y pelo oscuro", es una 'real hembra', audaz, agresiva y pasional como "una gata en celo". (41)

La llegada de estas mujeres al polvoriento Ixtepec provoca expectación, emoción y regocijo. Es alrededor de ellas, sobre todo de Julia, donde giran las miradas y los sentimientos de los pueblerinos. Con su presencia se abre una especie de paréntesis, de cortina de humo que distrae la atención de los ixtepecanos de los álgidos problemas que los aquejan.

La posición de las "queridas" de los militares es intermedia, pues están entre las decentes y las prostitutas, lo cual también les asegura un lugar privilegiado. Como queridas no tienen que cumplir con las tareas de esposas y de mujeres decentes, pero sí tienen a un hombre que las protege y las mantiene y al cual le deben fidelidad y obediencia. Lo que las distingue de las ixtepecanas es que son abiertamente sensuales y sexuales –sin idealización alguna. Viven para el placer y el erotismo sin preocuparse de mañana, aunque en apariencia les interesa conservar ciertos valores y cierta imagen: Luisa alega ante las demás que "por amor" dejó a su marido para irse con su actual amante y que por ello no es una "puta". Un halo de indolencia y atrevimiento las envuelve haciéndolas atractivas y deseables.

Durante el día las mujeres quedaban privadas de la compañía de los militares. Entonces se peinaban, se mecían en las hamacas, comían desganadas y esperaban la entrada de la noche, llena de promesas. A veces, en la tarde, paseaban a caballo: Rosa y Rafaela en sus monturas grises, Julia en su alazán, las tres riendo, con los pechos sueltos como pájaros, sus dijes de oro, sus espuelas de plata y un fuete en la mano que les servía para tirar de un golpe los sombreros de los hombres que no se descubrían a su paso. Sus amantes las seguían. Ixtepec fascinado, las veía pasar mientras ellas nos miraban desde lo alto de sus ojos y se alejaban meciéndose en el polvo, al compás de las ancas de sus caballos. (46-47)

Las "queridas", a diferencia de las mujeres del burdel del pueblo, son vilipendiadas de palabra pero admiradas de hecho. Frente a la fealdad y opacidad de las pueblerinas, las queridas son mujeres atractivas, cínicas, alegres y retadoras; visten escandalosamente o se desvisten; se entregan a sus apetitos y son ciertamente exhibicionistas. Pero también, como sucede con el resto de las mujeres están sometidas, obligadas a fingir sus verdaderos sentimientos, a callar lo que piensan.

Luisa, sentada, fumaba nerviosamente y miraba a las hermanas tendidas en la misma cama, medio desnudas, los pechos tiernos y hermosa la piel piñón. Los ojos soñolientos y las bocas a esa hora infantiles hubieran querido que ella, Luisa, se fuera a su cuarto.

–¿Por qué será así? –preguntó Rosa, refiriéndose a Antonia.

–No sé, por más que le digo que se apacigüe y que cuando él la ocupe haga como si se fuera acostumbrando. De ese modo él le daría más tranquilidad –dijo Rafaela.

–Al cabo que el mal rato se pasa pronto, y luego hasta le gusta a una –agregó Rosa.

–¡Muy cierto! –exclamó Rafaela, y como si esta idea la reanimara salió de la cama y alcanzó un canasto de fruta.

–Vamos a comer fruta mientras llegan esos...

–¿Qué dirían ellos si nosotros nos fuéramos de juerga? –dijo Luisa, mordisqueando una naranja. (45)

Sin embargo hay que anotar que, cuando Julia "desaparece" e Isabel Moncada se vuelve amante del general Rosas en la segunda parte de la novela, ese *glamour* que las caracteriza se diluye.

La fiesta de doña Carmen rompió para siempre el hechizo del Hotel Jardín y sus habitantes dejaron de enamorarnos. Isabel había entrado al corazón del enigma. Estaba allí para vencer a los extranjeros, tan vulnerables como cualquiera de nosotros, o bien para decidir nuestra derrota. Su nombre borró el recuerdo de Julia y su figura escondida detrás de las persianas se convirtió en el único enigma de Ixtepec. El grupo de los militares y sus queridas antes intacto se deshizo. Los soldados aburridos hablaban con desprecio de sus jefes y de sus mujeres.

–¿Qué tanto les cuidan a estas güilas? (250)

Las "cuscas", al contrario de las "queridas", son esperpénticas, pobres, feas, insignificantes. No son amadas sino utilizadas, mal vestidas, rodeadas de un ambiente sucio y deprimente. Las cuscas no tienen un hombre que las posea y las protega, que muera por ellas como sucedió con el capitán Damián Álvarez. Las prostitutas como la Luchi, sólo cuentan con el loco Juan Cariño, no tienen pareja en quien arraigarse, a quien pertenecer, son veletas que el aire arrastra. Como mujeres que viven de su "trabajo", un trabajo sucio, están estigmatizadas.

Damián Álvarez, como todos los hombres que se acostaban con ella, buscaba el cuerpo de otra y la miraba con rencor por haberlo engañado. "Las putas nacimos sin pareja", se decía la Luchi mientras le hablaban de "la otra", y los hombres desnudos se convertían en el mismo hombre, su propio cuerpo, la habitación y las palabras desaparecían, y sólo le quedaba miedo frente a lo desconocido. Sus acciones sucedían en el vacío y los hombres que dormían con ella eran nadie. (100)

Por su circunstancia particular, prostitutas como la Luchi –igual que otros ixtepecanos– experimentan una sensación de desdoblamiento continuo, producto de la opresión y la violencia de fuera, al cual sobreviven con sus pensamientos y deseos, con esa acendrada conciencia del cuerpo y de los objetos. Luego de hacer el amor con Álvarez, el personaje reflexiona:

Se sentó en la cama y examinó la fragilidad de su piel y la inconsistencia de sus huesos. Comparó la blandura de las rodillas con la solidez de los barrotes de la cabecera y sintió una piedad dolorosa por

ella misma (...) El cuarto quedó silencioso iluminado por un sol que separó a los muebles de los muros y los hizo bailar en el aire. "¿Y si fuera hoy?", se repitió la Luchi, y se cubrió la cara con la sábana para huir del vértigo que le produjo la luz de las doce del día. (99-100)

Las "cuscas" como el resto de las mujeres en Ixtepec son capaces de actuar para lograr un objetivo de tipo político y humanitario, pero, su actividad –aún en momentos tan grotescos como cuando tienen sexo con sus clientes– está más en el ámbito de lo imaginario, de lo discursivo. La Luchi quien regentea el prostíbulo, cuando Damián Álvarez le hace su permanente reproche *"¿Qué estoy haciendo aquí contigo?"*, ella le contesta entre profética y enigmática: *"Estás aquí porque estás buscando tu desgracia"*. (99-100)

Capítulo III

En las orillas

LOS INDIOS, EL DISCURSO AUSENTE O EL SILENCIO SIGNIFICANTE

la mirada del colonizador ignora la
ancestral mirada profunda del indio
para ver y entender esta tierra,
como ignora su experiencia y su memoria.[1]

El extremo de la marginación en Ixtepec son los indios, casi en total extinción no obstante la región es tradicionalmente indígena.

Mi gente es morena de piel. Viste de manta blanca y calza guaraches. Se adorna con collares de oro o se ata al cuello un pañuelito de seda rosa. Se mueve despacio, habla poco y contempla el cielo. En la tarde, al caer el sol, canta.

Los sábados el atrio de la iglesia, sembrado de almendros, se llena de compradores y mercaderes. Brillan al sol los refrescos pintados, las cintas de colores y las telas rosas y azules. El aire se impregna de vapores y fritangas, de sacos de carbón oloroso todavía a madera, de bocas babeando alcohol y de majadas de burros. Por las noches esta-

[1] Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo*, México, Grijalbo/CONACULTA, 1989, p. 30.

llan los cohetes y las riñas, relucen los machetes junto a las pilas de maíz y los mecheros de petróleo. Los lunes, muy de mañana, se retiran los ruidosos invasores dejándome algunos muertos que el Ayuntamiento recoge. Y esto pasa desde que tengo memoria. (10)

Los indios aparecen cuando hay mercado o fiesta en el pueblo, viven por ahí, en las bocas de las minas, arrinconados en las cocinas de las casonas donde llevan todavía una vida de esclavos; aparecen "colgados" en las trancas de Cocula "por abigeos", despojados de sus tierras. En ese sentido, la novela reproduce, con gran fidelidad y de manera muy actualizada, la situación económica y social de muchos pueblos indios, esto es, del "México Profundo", como dice Bonfil Batalla.

Ni la Independencia, ni la Reforma (menos todavía), ni la Revolución, han conducido a que la relación entre el México Imaginario y el México Profundo deje de estar presidida por el signo de la violencia. Violencia real, sangrienta, de muerte, bien sea ejercida por gavillas de abigeos, por bandas de matones a sueldo o por cuerpos armados regulares. El conflicto central es la tierra, pero la violencia entra en juego también para dirimir en última instancia (o en única instancia) conflictos electorales, diferencias entre pueblos, antagonismos religiosos y pugnas por el poder de cualquier tipo. Contra el México Profundo, siempre está el recurso final del asesinato, la cárcel, el incendio y la tortura. Con la ley o fuera de la ley.[2]

En *Los recuerdos*, los indios son recordados virtualmente a través de un relato que es, de hecho, la historia de la "transgresión castigada". Los indios están siempre pobres, descalzos, inermes y silenciosos, ante la furia de mestizos y criollos que en ellos ceban sus frustraciones y sus enconos. Y es que, para los indios "...es el tiempo infinito de callar" (26), cavila Félix, el criado indio de los Moncada, ante el discurso antiindigenista de sus patrones. Pero, el silencio de los indios no significa necesariamente que no tengan una conciencia y un discurso propios, sino que, o muy pocas veces son escuchados o, como pasa con Félix, las palabras que les ponen en la boca pertenecen al bagaje lingüístico de otros.

[2] *Ibidem*, p. 182.

Los indios rara vez tienen nombre y apellido, no hay diferencias entre "el indio Sebastián", "el indio Ignacio", "el indio Félix", "los indios agraristas". Y como son iguales, sus actos son previsiblemente negativos. Debido a su indiferenciación, a su falta de rostro, se vuelven invisibles, silenciosos. Y no obstante ello, su presencia se impone a cada paso. Los indios siempre han estado ahí, como criados, peones de mina o de hacienda, como zapatistas o cristeros, como agraristas.

Dicha situación se ilustra fielmente en la novela de Garro, pues en la mente y en el ánimo de los ixtepecanos, los indios de Ixtepec, doblemente marginados y borrados del espacio público, son –paradójicamente– una realidad tenaz, permanente, intensa, pues se les figura una fuerza amenazadora que, agazapada, espera turno para tomar revancha social. Tal realidad les restriega a los mestizos su condición de "advenedizos" en la región y en la propia historia cultural de México. Los mestizos se niegan no sólo a reconocer su herencia indígena, sino que además se avergüenzan de ella (*¡Ah, si pudiéramos exterminar a todos los indios! ¡Son la vergüenza de México!*); no tienen identidad propia, ni valores que los identifiquen (*...se sentían sin país y sin cultura, sosteniéndose en unas formas artificiales, alimentadas sólo por el dinero mal habido*); sienten miedo de todo lo que les rodea, del campo y de los indios que en él siempre han vivido (*se sentían en una tierra hostil, rodeados de fantasmas*), y es que la miseria del indio es producto de la explotación que los mestizos ejercen sobre éste, es "imagen de su pillaje". (25-26).

En Ixtepec, como en muchas partes del territorio mexicano y desde la Conquista, se ha ido desarrollando a través del mestizaje un proceso de *desindianización*[3] que ha permitido al ciudadano medio de las ciudades y los pueblos ver en la realidad indígena algo remoto, un mundo extravagante, al cual no reconoce como propio pues nada tiene que ver con su vida cotidiana y sus valores. La novela sugiere que dicho fenómeno tiene una larga historia, pero que se agravó como

[3] "La desindianización (...) es un proceso histórico a través del cual poblaciones que originalmente poseían una identidad particular y distintiva, basada en una cultura propia, se ven forzadas a renunciar a esa identidad, con todos los cambios consecuentes en su organización social y su cultura" (*ibidem*, p. 42).

consecuencia de la Revolución de 1910 y de la lucha por lograr un "proyecto nacional", pues a nombre de éste, se negaba a la civilización mesoamericana en la realidad, aunque en el discurso oficial se le exaltara.[4]

Lo que describe *Los recuerdos* es un sistema de dominación colonial, arraigado profundamente en todos los ámbitos. La permanencia de la "esclavitud" indígena no es cuestión de retórica, sino es una realidad dolorosa.

> Estaban descalzos y sus pies, rajados por el continuo andar sobre las piedras, tristes y olvidados de la suerte. De buena gana se hubieran ido de la casa de doña Lola Goríbar, pero el hambre que sufrían en el campo los obligaba a seguir en su cocina. (82)

Las difíciles relaciones entre indios y mestizos muestran lo utópico de tal proyecto y de tal discurso, porque no se han erradicado la miseria y la marginación, ni los conflictos interétnicos se han resuelto. Los prejuicios de raza y de clase se acentúan notablemente en un ámbito provinciano y cerrado como el de Ixtepec, que sufre el rezago como consecuencia del centralismo de las grandes ciudades. Los mestizos de Ixtepec ven con desconfianza y morbo a los forasteros, a los que representan el "Poder" y la "Autoridad" (los militares, el gobierno central, ciertos caudillos), al mismo tiempo que execran del indio: *–Todos los indios tienen la misma cara, por eso son peligrosos...* (25)

La situación de los indios mueve a piedad y a indignación. Los indios son esos "no personajes" que se suman al ejército de las "No personas" de las que siempre está hablando Elena Garro en sus novelas; esto es, aquellos seres que "...carecen de honor, de talento, de fiabilidad, de sentimientos y de necesidades físicas..."[5] y más, aquellos que además de ser extremadamente marginales, permanentemente son víctimas de la violencia. Las 'No Personas' se convierten así en un 'universal'.

> Para romper los días petrificados sólo me quedaba el espejismo ineficaz de la violencia, y la crueldad se ejercía con furor sobre las mujeres, los perros callejeros y los indios. (63)

En *Los recuerdos* hay una especie de reconocimiento tácito e imprescindible aunque negativo de la "existencia" del indio (el "indio martirizado" y "crucificado", esto es, el "indio muerto"). Los indios en Ixtepec no están considerados como sujetos sociales, es decir, se les piensa "ausentes" de las acciones que ocurren a su alrededor y los afectan, sobre todo de aquellas que pueden modificar su gravosa situación. La 'notable' ausencia del indio, está marcada también por la desnaturalización de su propio discurso al entrar en contacto con el discurso ajeno. Pero se trata de una 'ausencia-presencia' constante y sorda, que subyace todo el tiempo. La elisión o alusión a su presencia, sus supuestas intenciones, pensamientos y lenguaje, hacen del indio una especie de fantasma que merodea y amenaza las "buenas conciencias" de sus patrones, quienes se niegan a reconocer esa 'otredad' que es parte constitutiva de ellos mismos. Los indios, permanentemente, son tema de charla durante las tertulias de las rancias familias del lugar.

> –¡Ya saben, con los indios mano dura! –recomendó Tomás Segovia a los Moncada, en una de las reuniones que se hicieron para despedir a los jóvenes– (...)
>
> –¡Son tan traidores! –suspiró doña Elvira, por eso son peligrosos –agregó sonriente Tomás Segovia.
>
> –Antes era más fácil lidiar con ellos. Nos tenían más respeto. ¡Qué diría mi pobre padre, que en paz descanse, si viera a esta indiada sublevada, él que fue siempre tan digno! –replicó doña Elvira. (25)

DISCURSO RACISTA Y VISIÓN NOVELESCA

En *Los recuerdos*, hay ciertamente un discurso racista, concretamente antiindígena que se manifiesta, por una parte, en la antipatía

[4] Según Bonfil Batalla se trata de un proyecto sustitutivo que se propone la desaparición de la cultura de las mayorías en lugar de su desarrollo; es un proyecto en el que "se afirma ideológicamente el mestizaje", pero que en los hechos se afilia unilateralmente a la civilización occidental. Señala también que lo "indio queda como un pasado expropiado a los indios", el cual se asume como patrimonio común de los mexicanos, aunque sin contenido por lo que hicieron los antepasados (*ibidem*, pp. 185-186).

[5] "Elena Garro" en Carballo, *Protagonistas de la... op. cit.*, p. 494.

casi generalizada y explícita de los personajes "con voz", esto es, las mujeres y hombres adultos que –dice el narrador– pertenecen a la "Sociedad" ixtepecana. Se trata de un discurso que se sustenta en una serie de prejuicios, evidentes en la mayoría de sus palabras y expresiones. A esto pareciera sumarse la elisión de datos sobre la sicología de los indios, sobre la ética que anima sus actos, sobre sus emociones frente a la cruel realidad que viven. Hay una especie de sordera ante las contadas palabras y argumentos de estos hombres en extremo marginales. El indio se expresa dentro de la novela en contadas y significativas ocasiones, aunque sus palabras son proferidas desde una posición desventajosa.

Por ejemplo, el lector escucha a Ignacio, el agrarista, quien de manera valiente, respetuosa pero radical enfrenta a Rodolfito Goríbar, el terrateniente, quien pretende despojarlo de sus tierras. Ignacio será, finalmente, asesinado de manera cruel. Está el caso del indio Sebastián, protagonista del cuento que narra Dorotea a los jóvenes Moncada, quien siempre negó haber tomado el dinero de la caja del patrón y quien es castigado ejemplarmente, sin posibilidad de probar su inocencia. Varias veces el indio dice con firmeza y serenidad durante el cruel interrogatorio al que lo someten: *–Yo no agarré nada, patrón*. (102-103) Es el caso de los indios colgados, con *...su trozo de lengua al aire, la cabeza colgante y las piernas largas y flacas*, (13-14) quienes no tienen voz pues se les ha cortado con una cuerda.

Al observar con mayor detenimiento la relación que existe entre los argumentos difamatorios contra los indios, la personalidad de éstos y de sus detractores (de los cuales nos informa el narrador), y la situación concreta desde la que aquellos son proferidos, se nos revela que contra el discurso "explícito" que repudia a los indios existe un discurso que habla de la importancia histórica y cultural de éstos y de la falacia de su negación. Las palabras de total incomprensión de los mestizos ante el indio y lo indígena, están ironizadas cuando las relacionamos con el carácter y la situación de quienes actúan de este modo.

La madre del terrateniente que cotidianamente sacrifica a los indios agraristas, doña Lola Goríbar, es una mujer autoritaria, tacaña y desconfiada; es una madre solapadora que justifica los crímenes

de su hijo y que se atreve a decir indignada que su hijo paga y "los indios no trabajan" (67). La abierta ironía vuelve a las palabras del personaje no sólo absurdas, sino ridículas, toda vez que quienes no trabajan, quienes parasitan, son en realidad ella y su hijo dedicados, una, a contar el dinero que obtiene de la usura, y el otro, a poseer mayores extensiones de tierra gracias al despojo de los indios.

El relamido y cursi poetastro del pueblo, Tomás Segovia, poseedor de una retórica huera de cepa decimonónica, afirma en una reunión con sus coterráneos: *Los romanos tampoco tenían la concepción ridícula de la piedad y menos frente a los vencidos, y los indios son los vencidos* (69). Su observación es objetiva en cuanto a reconocer que los indios son los vencidos de la Historia, pero el desprecio que muestra cuando los ubica como reaccionarios radicales, siendo él mismo un vencido –un poeta sin laurel ninguno– y un ultrarreaccionario, hace que sus juicios resulten una ironía. Líneas más arriba, Segovia anhela dedicar su tiempo a la actividad de su propio verdugo, el general Francisco Rosas, quien está *ocupado en ahorcar agraristas en lugar de sentarse en el corredor de una casa mediocre a decir palabras inútiles* (69). Acota el narrador que, al afirmar esto "en la voz de Segovia había una ambigüedad", la misma ambigüedad que proviene de ubicarse a un tiempo como "víctima y victimario", como "juez y parte".

Al conocer el lector cómo son y cómo se comportan el indio agrarista y el terrateniente, qué dicen o dejan de decir al colocarse frente a frente, el narrador necesariamente se inclina del lado del indio. Si bien los detentores de la "voz cantante" dicen a ronco pecho que los indios son traidores, los hechos muestran lo contrario. Rodolfito Goríbar es en realidad un cobarde que se agazapa detrás de su madre y de sus relaciones con los militares, así como en la fuerza de sus pistoleros para obtener tierras, a diferencia del líder agrarista Ignacio, quien parece contar sólo con la fuerza de las palabras.

> Se decía que Ignacio era un agrarista. La verdad era que había militado en las filas de Zapata y que ahora llevaba la vida descalza de cualquier campesino. Sus pantalones de manta y su sombrero de palma estaban comidos por el sol y el uso.

–Mire, Don Rodolfo, es mejor que deje quietas las mojoneras. Los agraristas dicen que lo van a matar.

Rodolfo sonrió y le volvió la espalda. Ignacio, mortificado, se retiró y desde lejos contempló la silueta menuda de Rodolfo Goríbar. Éste no le concedió ni una mirada más. (66)

En una especie de continuos actos de contrición, algunos miembros de la sociedad –en voz del narrador– reconocen los agravios inflingidos a los indios, las injusticias cometidas en su contra. Pero este *mea culpa* proviene de la propia condición desventajosa en la que están. En momentos excepcionales, cuando la tensión se hace insoportable, cuando la violencia y su propia depresión los avasalla, se vuelven susceptibles, sensibles para ver y oír aquello que a pesar de ser cotidiano, familiar, no habían tomado en cuenta. La derrota y el sufrimiento sicológico que padecen, rompen en algún momento la dura coraza de la indiferencia.

En efecto, cuando el día en que se conoce la noticia de que en las trancas de Cocula están colgados varios campesinos, entre ellos Ignacio, doña Elvira se niega a desayunar, pues "no hay bizcochos". Recordemos que Ignacio es hermano de Agustina la panadera. Conchita, la hija de Elvira, se siente avergonzada por la actitud de su madre. Al final de cuentas ambas sucumben a la depresión, quedan "frente a frente sin saber qué decirse" ante hechos tan violentos, pero sobre todo ante un estado de cosas que no pueden cambiar. (81)

Al revelárseles por primera vez la terrible ignominia que pesa sobre los indios, su actitud ante éstos no cambia en la realidad, sólo se trata de un sacudimiento instantáneo y pasajero que no tendrá consecuencias trascendentes. Su culpa es la culpa "cristiana" de quienes son cómplices callados de la ignominia y no de aquella que proviene de un profundo acto de conciencia. (*–¡Pobre Ignacio! ¡Pobres indios! Tal vez no son tan malos como creemos...* (81)).

Si bien no podemos hablar de una crítica social sistemática en la novela, sí es posible vislumbrar intentos por desenmascarar, por exhibir la doble moral –como en el caso de las mujeres– que rige el comportamiento del "blanco" y del "mestizo" respecto a los indígenas. Así, el "castigo ejemplar" de Ignacio y de Sebastián, de los indios cotidianamente colgados, son en realidad flagrantes violaciones

a sus derechos, injusticias atroces, inmoralidades disfrazadas de "grandes axiomas" como los son la ley del más fuerte, o la defensa de una "rectitud", una "honorabilidad" y una racionalidad casi sagradas.

Por otro lado, hay también una especie de censura a ese capitalismo salvaje que es también una forma de esclavitud, pues despoja a los hombres de sus bienes materiales y espirituales, los despoja de todo valor ético, los desnaturaliza y deshumaniza, convirtiéndolos en guiñapos, en sombras sin rostro y sin voz. El capitalismo y la llamada "modernidad" se convierten en un arma efectiva para acabar con las formas indígenas de entender y de vivir el mundo y, lo peor de todo, para exterminar a los indios de carne y hueso.

CULTURA Y VALOR: EL TIEMPO

En la novela se alude a la experiencia espacial y temporal del indio en contraposición con la del mestizo para quien la repetición de situaciones del pasado implica no sólo una falta de evolución sino, un franco retroceso.

El indio Félix, es una especie de guardián del tiempo, pero de un tiempo que no se mide con las manecillas, ni con el pausado y exacto "tic-tac" del reloj que cuelga de la pared de la sala de la familia Moncada, sino que se mide por el ritmo de las vivencias, las sensaciones y los deseos.

–Son las nueve –respondió Félix desde su rincón; obedeciendo una vieja costumbre de la casa, se levantó de su escabel, se dirigió al reloj, abrió la puertecilla de vidrio y desprendió el péndulo. El reloj quedó mudo. Félix colocó la pieza de bronce sobre el escritorio de su amo y volvió a ocupar su sitio.

(...) Sin el tic-tac, la habitación y sus ocupantes entraron en un tiempo nuevo y melancólico donde los gestos y las voces se movían en el pasado. Doña Ana, su marido, los jóvenes y Félix se convirtieron en recuerdos de ellos mismos, sin futuro, perdidos en una luz amarilla e individual que los separaba de la realidad para volverlos personajes de la memoria. Así los veo ahora, cada uno inclinado sobre su círculo de luz, atareados en el olvido, fuera de ellos mismos y de la pesa-

dumbre que por las noches caía sobre mí cuando las casas cerraban sus persianas. (18-19)

Félix es el único que puede detener el tiempo exterior para que sea otra dimensión temporal la que predomine. En esa nueva dimensión, en la que coexisten el pasado, el presente y el futuro, no existen conflictos irresolubles. Es un tiempo que se ensancha, que se vive de otra manera, es el tiempo del hombre "religioso" como lo es el indio. Es un tiempo sagrado, un tiempo de continua renovación y evolución, del cual parecen haberse exiliado los ladinos de Ixtepec. La lucha entre esta experiencia del tiempo dinámico y la experiencia del tiempo congelado, muerto, que en momentos de gran angustia experimenta Martín Moncada, es lo que definirá la interpretación que los personajes –incluyendo al narrador– hacen del drama del pueblo y de su propio drama personal.

La cosmovisión indígena siempre está presente, aunque se reconozca como un leve eco que reproduce la onda original, ya sea que se presente como aquello contra lo que se actúa o quiere actuar. La preocupación por las fechas y el calendario que mostraban los indios, la exacta medición de los ciclos y los fenómenos naturales y cósmicos de las sociedades indias, rurales, contrasta con esa pérdida de la cuenta, con el desorden temporal que invade a los mestizos de Ixtepec cuando tratan de recordar los acontecimientos del pasado. Para ellos, las fechas importantes, los lapsos que marcan el origen de su comunidad y el origen de sus dioses, parecen haber sido desvanecidos por la experiencia actual. Los mestizos no tienen la estrecha relación que los indios guardan con la naturaleza, están desarraigados de la tierra y de la agricultura.

La novela de Garro intenta ver a lo indígena sin el paternalismo tradicional del narrador o cronista mestizo, intenta verlo a distancia y bajo la lente de una feroz ironía. Pareciera decirnos que, al representar la situación de los indios en un texto literario, no es necesario recurrir al discurso indigenista para convencer al lector, no es preciso imponer ese discurso reivindicador *a priori* que parasita la mayoría de las novelas que tratan o tocan el drama del indio. Es mejor ser sensibles para escuchar las vocecillas aplastadas, casi inaudibles de los indios asesinados y martirizados, y contrastarlas con el dis-

curso racista, no sólo explícito sino implícito que permea la sociedad mexicana actual. Es necesario hacer conciencia de las huellas que la cultura originaria ha dejado en nuestra vida cotidiana, huellas que la mayoría de veces pasan inadvertidas al hombre de las ciudades. *Los recuerdos* señala a cada paso que la cultura india (en su más amplia expresión), el pensamiento indígena (cosmovisión), están vivos a pesar del paso de tantos siglos y del largo proceso de colonización y mestizaje que, por otro lado, ha permitido que tales herencias se renueven y sobrevivan al integrarse a otros imaginarios.

Así, más que descripciones largas y minuciosas, de corte costumbrista, los indios aparecen ubicados en una suerte de trasfondo o penumbra y a través de unos cuantos ejemplos significativos salpicados en la narración. Encontramos la sugestiva recreación de todo un ambiente sicológico y emotivo, que alude a otros modos de ver el mundo y los hombres; que remite a otra lógica, la cual podríamos identificar quizá como propia de los indios. Junto a la fiesta, el ritual, el amor por la naturaleza, la importancia del tiempo o de los distintos tiempos en la vida y el mundo humanos, están el sentido comunitario basado en la solidaridad y, por sobre todas las cosas, esa suerte de resistencia a desaparecer, esa permanencia, esa continuidad.

En este sentido, no se trata –parece decirnos la novela– de informar sobre lo consabido, no se trata de repetir los lugares comunes literarios respecto a la realidad indígena. Más bien se trata de representar cómo actúan en nosotros aquellos juicios de valor, esos prejuicios, ya históricos, bajo cuya sombra pensamos y actuamos. Se trata de hacer que sea más profunda y dolorosa la culpa por no querer ver y reconocer al Otro. Parece haber una velada recriminación a una llamada "civilización" que paradójicamente ha 'descivilizado' a los mexicanos, que los ha dejado desnudos de principios y de valores culturales.

Entre comentarios ora jocosos ora indignados sobre los indios, entre las frases condenatorias y desvalorizadoras hay un deseo soterrado de rescatar algo de esa vergüenza, de esa culpa por haber perdido esa otredad cultural a la cual hemos renunciado consciente o inconscientemente. De la misma manera que sucede frente a cualquier entidad desconocida, hermética y enigmática, la 'otredad' indígena está fuera del alcance de nuestra suspicacia y no encaja en

nuestros parámetros. Por ello quisiéramos obviarla pues pone en cuestión nuestros valores y nos hace enfrentarnos a nuestro drama existencial. Así, por ejemplo, cuando la vieja Dorotea observa los cuerpos de los indios colgados por los militares, algo muy profundo se le remueve. Reconoce que el orden al cual pertenecen los indios es distinto y superior, es un orden "perfecto", en comparación al que rige su existencia mestiza. (14)

Los recuerdos del porvenir, en tanto discurso simbólico que dialoga con el discurso histórico, se apoya mucho en la retórica de la elisión[6] y de la alusión[7] que combina acertadamente para responder al reto de abordar en su novela una realidad social, sin empobrecer lo artístico. Elena Garro utiliza, en el caso sobresaliente de los indios, elementos que forman parte de un conocimiento histórico y mítico más o menos común y generalizado, mezclados con una serie de experiencias sociales y personales, amén de integrar algunos conceptos actuales sobre el tiempo y sobre la historia. Lo que la escritora mexicana logra con todo ello y, a través de un excelente manejo retórico, es que el lector se desacomode intelectual y espiritualmente, que dude de sus certezas, que –a través de la risa y el sarcasmo– sienta un profundo malestar ético y moral, más que por los marginados indios, por su propia conducta. Y es que frente a los soberbios alardes de una sociedad "moderna" y una cultura orgullosamente mestiza, la realidad de nuestra intolerancia y de nuestro monologismo resulta evidente.

Si hay alguna lección que aprender, por vía implícita, de la primer novela de Elena Garro es, precisamente, el de la tolerancia religiosa, la tolerancia social y racial, la tolerancia que se basa en algo muy simple: saber guardar silencio para poder escuchar.

---

[6] Figura de construcción "...que se produce al emitir expresiones que la gramática y la lógica exigen pero de las que es posible captar el sentido. Esto se sobreentiende a partir del contexto" ("Elisión" en Beristáin, *Diccionario de retórica... op. cit.*, pp. 69-70).

[7] Figura de construcción "...que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra, es decir, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado" ("Alusión" en *ibidem*, pp. 38-41).

PARTE VII

Capítulo I

Las crecientes del río. Retórica y estilo

EL RELATO DE LA MEMORIA: DINÁMICA DE SU CONSTRUCCIÓN

Ese ir constituyéndose de la memoria del Yo en tanto Yo sujeto de la enunciación es, de hecho, un irse constituyendo el discurso de la novela desde la primera frase,[1] no sólo como una forma retórica, sino como una intención de representar simbólicamente los acontecimientos y una estrategia discursiva que se parece mucho al discurrir sicológico durante el acto de recordar. En una especie de "preámbulo" o "prólogo" que es el primer breve capítulo de la novela, se establecen las acciones que alimentarán el relato, así como los principios ordenadores del material novelesco.

Las acciones fundamentales que se realizan en *Los recuerdos* , son acciones de orden descriptivo, que aluden a una cualidad o a un estado, y cuya expresión se halla en verbos que implican acciones discursivas: pensar, desear, creer, estar, afirmar, negar, etc. Se trata de acciones que expresan acontecimientos futuros o posibles, o que pertenecen a otra historia; son acciones menudas que no implican

[1] Parece tratarse de un discurso 'autónomo', o explícito, (Beristáin, *Diccionario de retórica... op. cit.*, p. 180).

necesariamente un cambio en el rumbo del relato, sino que explican en detalle una acción mayor, o la resumen.[2]

Ahora bien, el discurso general de la novela tratará de representar el movimiento de la mente de un Sujeto que está ubicado en el límite, esto es, en la frontera entre el ensueño y la realidad, entre el recuerdo y las vivencias actuales. El orden y la forma, la velocidad con la que va apareciendo el material de la memoria (las imágenes), dictará la dinámica general de la narración y determinará su contenido (omisiones, deformaciones, vaivenes, titubeos, retrocesos y proyecciones).

Pero pareciera que hablamos de una intención prefabricada y totalmente consciente, primero de la autora y luego transferida al narrador. Cosa que no podría afirmarse de manera tajante. Pero sí podemos sospechar que, en ese arranque vitalista que la llevó a escribir la novela –como ella confiesa–,[3] Elena Garro se pliega a cierto ritmo y a cierta línea de tensión cuyas marcas están presentes en el texto. Sería exagerado afirmar que *Los recuerdos* es un discurso "automático" como los que crean los surrealistas en sus poemas y narraciones, tratando de ser fieles a un modelo que supone "el libre discurrir de la mente, sin censura alguna, como sucede durante el sueño, durante la alucinación causada por alguna droga o por la locura, o durante los estados de creación poética".[4] Pero sí podemos aventurar que hay por lo menos un intento en la novela de emular el dinamismo y cierta libertad lingüística inherentes al discurrir de la mente durante el recuerdo, o la narración de un sueño pero, fundamentalmente, hay un viaje continuo entre sensaciones diversas provocadas por el paso constante de un estado a otro de la existencia. Ello nos revela la conciencia del saber que Garro posee respecto de la estética surrealista y, por otro lado, de la influencia que en su pensamiento y en su obra tienen el existencialismo y el bergsonismo.[5]

[2] También llamados los "modos de la hipótesis" (que designan acciones discursivas) o de "lo irreal", en oposición a los "modos de lo real" que aluden a hechos que efectivamente se han llevado a cabo y que se ubican sobre todo en la diégesis (*ibidem*, pp. 231-256).

[3] "En 1953, estando enferma en Berna y después de un estruendoso tratamiento de cortisona, escribí *Los recuerdos del porvenir* como un homenaje a Iguala, a mi infancia y aquellos personajes a los que admiré tanto y a los que tantas jugarretas hice" ("Elena Garro" en Carballo, *op. cit.*, p. 504).

[4] Bretón, *Manifiesto del surrealismo... op. cit.*, p. 44.

Por ejemplo, Martín Moncada es constantemente asaltado por una serie de vivencias de su infancia que son un verdadero viaje en el tiempo. Las sensaciones que así experimenta son tan reales que lo hacen estar, instantáneamente, en dos espacios paralelos.

> Si las criadas encendían la lumbre en la cocina, el olor del ocote quemado abría en sus otros recuerdos unas visiones de pinos y el olor de un viento frío y resinoso subía por su cuerpo hasta hacerse consciente en la memoria. Sorprendido miraba a su alrededor y se encontraba cerca del brasero caliente respirando un aire cargado de olores pantanosos que llegaban del jardín. Y la impresión extraña de no saber dónde se encontraba, de hallarse en un lugar hostil, le hacía desconocer las voces y las caras de sus nanas. (20)

En ese eterno evocar de los personajes, en su constante recordar, soñar e imaginar, se desarrolla un profuso cultivo del monólogo interior, un eterno diálogo con el tú que es, en realidad, ese 'Yo' desdoblado, ese "otro" que aparece y es revelado por el lenguaje. En este caso, es un lenguaje que expresa una intensa actividad oral, como aquella que se da en la confesión, en el diario, en una sesión de sicoanálisis, en un poema interiorista. Ir hacia adentro y hacia afuera de sí mismo, estar en varios tiempos paralelamente, intensifica la vivencia de ese presente dominado por el lenguaje.

El Yo memoria de Ixtepec –narrador/personaje– se comporta como un narrador oral, como un actor en escena que, en voz alta, cuenta su propio drama. Drama particular que forma parte del drama colectivo, y viceversa, narración del drama colectivo que es también el de Isabel Moncada. Lo que cuenta y cómo lo cuenta transcurre ante los ojos del espectador, aunque bajo las leyes de una selección previa,

[5] La autora dice –en alguna oportunidad– que su padre era un profundo conocedor de la filosofía de Bergson y que fue él quien le enseñó el bergsonismo a Octavio Paz. El surrealismo y la filosofía bergsoniana parecen coincidir en varios sentidos, sobre todo en que privilegian la intuición como una forma de conocimiento y de ampliación de la experiencia subjetiva. El hombre es capaz de desdoblarse, de vivir en varias dimensiones al mismo tiempo. Por ello, para el surrealista y para el bergsoniano, es posible ubicarse en un tiempo interior y personal a la par de uno exterior y colectivo.

no obstante que a primera vista parezca un relato más o menos arbitrario, más o menos improvisado. Y es que, para la memoria activa hay una realidad aprendida, una forma canónica que ha retenido la mente; pero también, y a un tiempo, hay una realidad que en la marcha y sólo en la marcha irá tomando forma y contenido, como ocurre con los cuentos orales, los cuales a pesar de conservar elementos estructurales cambian de acuerdo con la intención y las circunstancias del momento.

Desde las primeras páginas de la novela hay una sucesión continua de imágenes que se despliegan con gran soltura en un prolongado rodeo; es una sucesión acotada por pausas que son una especie de énfasis que resaltan y abultan el significado de un enunciado. Dichas pausas o énfasis marcan de algún modo los cambios de velocidad, así como las trabas expresivas presentes en todo discurso confesional que de repente se halla en un callejón sin salida y se detiene, titubea, se repite. El narrador parece estar guiado por un interés eminentemente lírico y musical.

Al leer en voz alta los primeros tres párrafos de la novela, notamos las pausas o énfasis que traban la secuencia y que, paradójicamente, son enunciados-nudo, esto es, los que resumen y concentran las acciones y las ideas centrales del párrafo y alrededor de las cuales giran imágenes y metáforas en una prolongada perífrasis.

La memoria en principio ubica espacial y temporalmente al sujeto que la genera. Ese 'estar aquí y ahora' del Sujeto, vuelto sobre sí mismo, contemplándose a través del espejo de su memoria, es un intento de ver en vertical, en profundidad, el vasto desierto de ese mundo donde predomina el silencio, el vacío. Este ir hacia dentro de sí mismo, de intentar "ver" y "verse" en un descenso al Yo, para lograr –paradójicamente– un ascenso, se constituirá en un continuo proceso de transfiguración del Sujeto para quien la memoria es una especie de 'estado virtual' por el cual se va del pasado al presente y al futuro, de un plano de conciencia a otro.

Esta incesante progresión de planos de conciencia, de niveles temporales que se sobreponen o se yuxtaponen, se cruzan, se insertan o corren paralelos, ese proceso de figuración de la memoria desplegada, va revelándonos que hay, no una, sino varias duraciones del tiempo, varios espacios temporales, que estructurarán la sinuosa y aparentemente arbitraria narración que es *Los recuerdos del porvenir*.

Como ocurre con los relatos orales, el relato "mental" es hasta cierto punto imprevisible en cuanto al orden en el que aparecen los elementos en la narración, de ahí que haya necesidad de reiterar sobre los mismos aspectos para conjurar la fugacidad propia de este tipo de discurso. Así, por ejemplo, y de manera recurrente, se vuelve en la novela a ciertos pasajes, personas, ideas, sensaciones. Es evidente la obsesión de los individuos frente al tiempo y la intensa vivencia del espacio: resulta reiterativa y constante la alusión angustiosa a lo que consideran como el tiempo, un tiempo general y abstracto, frente a "un tiempo" particular y subjetivo, a "su historia" concreta. 'Su tiempo' lo experimentan como una acumulación de instantes de ruptura, de momentos excepcionales que trozan la progresión del tiempo histórico, del tiempo lineal: el recuerdo de las excursiones bélicas en Ixtepec, por ejemplo, intercepta con un violento dinamismo el sentimiento común de parálisis, de inmovilidad. Y es que la Vida se les presenta a los individuos como un 'eterno retorno'.

> Él sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento precioso en que el hombre recupera plenamente su otra memoria. (33)

En la novela se alude continuamente a un profundo sentimiento de fatalidad que domina a los seres y a los actos, frente a un obsesivo deseo de cambio y de transformación. Más que la muerte, lo que aterra a los personajes es el estar inmóviles, quietos en una 'eterna espera', es el silencio que vuelve obvia cualquier respuesta. Los aterra, finalmente, la contención de sí mismos dentro de sí mismos que les impide ver no sólo las luces de afuera, sino su propia interioridad. El ser unos y ser "otros" al mismo tiempo los libera a ratos, pero también los agobia. Los paraliza la conciencia de la escisión que hay entre las cosas y las palabras, esto es, entre el mundo y su representación. Isabel Moncada es consciente de ello: *Entre el poder de la oración y las palabras que la contenían existía la misma distancia que entre las dos Isabeles: no lograba integrar las avemarías ni a ella misma.* (29)

Ahora bien, para expresar esta progresión y alternancia de tiempos, esta disparidad y variedad de planos de realidades, de planos de conciencia, la memoria individual y colectiva de Ixtepec actúa, mientras los seres de carne y hueso han dejado de actuar. En tanto se trata de las actividades de un 'sujeto cognoscitivo'[6], se describen con el verbo estar y no con el verbo ser.

La novela, si pudiéramos resumirla al máximo, habla de un Sujeto que se contempla a sí mismo en el espejo de su memoria, describiendo lo que dicho espejo refleja, (nivel de la diégesis):[7] la memoria de Ixtepec se mira y se recuerda. Durante la autocontemplación se despliegan otros niveles espacio-temporales:

Uno, hay un Yo desdoblado en un narrador general de la historia (la voz de la memoria del pueblo) que se ubica en el "aquí y ahora" (*Aquí estoy sentado...*).

Dos, hay un segundo nivel que está configurado por el mismo narrador de la diégesis o la historia pero desdoblado en ese "narrador-personaje" que se asume como la "voz colectiva" de Ixtepec en el momento mismo en que transcurren los acontecimientos del pasado. No es que sea un narrador distinto al narrador en primera instancia, sino que es –digámoslo así– una proyección del primero. Es como si ese narrador en primera instancia, ubicado en el presente, se observara a sí mismo pero actuando en otro tiempo y en otro espacio, es decir, en el pasado (*... y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su* [mi]*... imagen*). La imagen de una piedra hermética, una piedra (memoria) "encerrada en sí misma", que vuelve a sí misma –a lo que es, a lo que fue y ha sido– una y otra vez (*condenada a la memoria y a su variado espejo*; *...la veo, me veo y me transfiguro*) es la propia imagen del narrador Yo-memoria-Ixtepec que se traslada continuamente del presente al pasado y viceversa. Así, las acciones del pasado, los acontecimientos realizados y conclusos, son actualizados a través de los recuerdos (retrospecciones), pero también por los sueños y deseos de los personajes (prospecciones). Las acciones narradas están a caballo entre la diégesis y la metadiégesis. En la memoria del Yo-memoria de Ixtepec, aparecen escenas de un pasado, un pasado con el cual se imbrican y mezclan los hechos cotidianos actuales que pertenecen exclusivamente a la región y a la comunidad (incluyendo los mitos) y algunos hechos de la historia general de México.

Tres, hay un nivel narrativo, un espacio temporal que se produce durante y desde dentro de la misma narración de ese "pasado" o "pasados" que se evocan, pues por lo general tanto en el caso de la memoria de Ixtepec, como de sus habitantes que recuerdan, se trata de un narrador-personaje que narra anécdotas donde él mismo participa (nivel intradiegético):[8] la memoria de Ixtepec en plena actividad, en pleno despliegue, oscila entre el nosotros de la colectividad y el yo del individuo, de un individuo (quizá Isabel Moncada) que al narrar reactúa y reactualiza sus vivencias, en el marco de las vivencias colectivas.

Recapitulando, en un primer nivel narrativo –decíamos–, la "acción" se reduce a un 'estar' de la memoria que se extiende al relato o historia evocado: los personajes recordados esperan, hablan, observan, contemplan y se contemplan, ven, piensan, pues en el plano pragmático, las cosas del presente también se han realizado y "cumplido" ya en el pasado remoto o reciente, o están por realizarse –imaginariamente– en el futuro. Sin embargo, hay pocas aunque significativas acciones realizadas en ese presente evocado: las distintas acciones de rebeldía y sobre todo de resistencia a las maniobras de los militares, los ensayos de teatro, la realización del baile como parte del plan de insurrección. Matar y morir, esperar y desear, imaginar, aparecer y desaparecer, hablar y callarse, son acciones que se repiten constantemente.

[6] Sujeto discursivo y concretamente el 'sujeto de estado' o 'sujeto del enunciado' o "sujeto cognoscitivo" es aquel que se define por sus valores pues "permite mediatizar la comunicación del saber entre el enunciador y el enunciatario bajo formas muy variables (según que se le suponga saber o ignorar muchas o pocas cosas") (Greimas en "Actante", Beristáin, *Diccionario de... op. cit.*, pp. 18-22).

[7] Entendemos por "Diégesis", con Genette, el nivel de la historia de un relato que correspondería a las acciones ficcionales primarias (*ibidem*, p. 27).

[8] Niveles de la narración: a) "extradiegético" (atañe a la narración de las acciones del nivel diegético y es exterior a los hechos que en éste ocurren pues el narrador (la "voz") no participa en ellos; b) "metadiegético" implica una narración dentro de otra narración, que incluye a la denominada construcción "en abismo" (superposición del nivel diegético y el extradiegético); constituye un segundo grado de ficcionalidad, una ficción evocada, imaginada o soñada por uno de los protagonistas de otra ficción o por los del proceso de la enunciación, que irrumpen en la historia (*ibidem*, pp. 27-28).

Hay que decir, sin embargo, que hay un fuerte dinamismo creado por una lógica interna que logra una sabia ordenación de las palabras y las acciones. Hay un equilibrio entre las zonas de movimiento (acciones pragmáticas) y las zonas de descanso (acciones descriptivas o discursivas) que, por cierto, se aligeran todavía más, gracias al acendrado lirismo, al cultivo de diálogos y monólogos vívidos, ingeniosos, humorísticos e irónicos que le van dando colorido a un par de preocupaciones, de obsesiones que de otro modo se volverían pesadas y oscuras argumentaciones seudofilosóficas.

Los diversos discursos y lenguajes sociales son atraídos por la fuerza centralizadora de un lenguaje culto, literario, poético. La regresión imaginaria del Yo-memoria de Ixtepec (retrospección), se verá contaminada por las propias regresiones de los personajes y por las consideraciones y juicios de una conciencia ulterior que, se supone, surge del desdoblamiento mismo de este Yo y lo trasciende. Las retrospecciones o regresiones (recuerdos del pasado) así como el hundirse en los propios pensamientos y sensaciones (el presente), se combinan con proyecciones del futuro. El presente de la narración general, y los tiempos de las regresiones, introspecciones y proyecciones individuales, crean un campo formado por varios presentes yuxtapuestos, un "campo sicológico" amplificado extraordinariamente. En él los deseos y las intenciones se mezclan con los hechos cumplidos, el ayer se funde con el mañana, creando una sensación de vértigo, toda vez que lo realizado es también y a un tiempo lo siempre realizable en un futuro que se expande hasta el infinito.

El tiempo lineal y la evolución que éste conlleva, así como la relación causa-efecto parecen diluirse, abolirse, en una historia que "yo", "todos" recuerdan, que "yo" y "todos" intentamos contar una y otra vez, desde distintos ángulos y desde distintos tiempos, por lo cual uno pensaría que es una historia recurrente, repetitiva, desordenada, vaga y difusa pues además de estar alejada de una estricta ordenación cronológica, no se le puede atribuir a nadie de manera absoluta. El pasado es, así, una realidad atomizada, dispersa pero sobre todo intrincada que es necesario reunir, y sobre todo, depurar para lograr una unidad.

De entre estas miradas múltiples surge, sin embargo, una "conciencia-discurso" que es representación de esa unidad coherente, aunque

su comportamiento acusa cierta inconsistencia debido a que, en el trayecto del relato, es interceptada continuamente por las voces (recuerdos, deseos, sueños) que vienen a alimentar, a matizar, e incluso a relativizar una virtual imagen unitaria, de conjunto, una opinión centralizadora.

Muchas veces se dice "yo" y luego "nosotros" y más tarde "ellos". Se mira una cosa, pero su descripción parece estar a cargo de otro. Se mira y se dice algo como si se negara al afirmar, como si se sembrara la duda en el seno mismo de la certeza. De nada ni de nadie se puede estar seguros porque se contradicen los dichos y los actos, porque en toda declaración de una "verdad" subyacen intenciones ocultas.

Se está mirando desde aquí y experimentando el "allá". Y es que la existencia sólo se percibe a través de la inexistencia, de la misma manera que no se sabe de la vida si no es a través de la vivencia de la muerte. El hombre sabe de sí mismo por otro hombre. Alguien llega de fuera y es cuando se hace conciencia de lo de adentro. Al mirar hacia el exterior, y no obstante los muros, es posible percibir que se ocupa un espacio. Quizá sea gracias a esos obstáculos, a la opacidad del muro que está entre el Yo y el mundo exterior; quizá gracias a los espesos velos tendidos sobre la memoria es que se puede acceder a la transparencia de la imaginación, se puede ver en perspectiva.

EL DIÁLOGO, CONTRA LA DICTADURA DEL YO (POLIFONÍA)

Si bien no podemos decir que *Los recuerdos del porvenir* es una obra polifónica como las novelas de Dostoievski,[9] sí podemos decir

[9] La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía...(38) "En cada novela se representa una contraposición de muchas conciencias no neutralizadas dialécticamente, no fundidas en una unidad de un espíritu en proceso de formación, como no se funden los espíritus y las almas en el mundo formalmente polifónico de Dante..."(44) "los elementos más dispares de las obras de Dostoievski se distribuyen entre varios mundos y varias conciencias con derechos iguales, no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino estos

que el intento inicial apunta a este efecto. Además de cierto grado de carnavalización hay una especie de reflexión implícita, intuitiva, sobre el principio dialógico[10] que rige toda representación de la memoria social, el discurso literario y, finalmente, la cultura (la mexicana y otras). Se trata de un dialogismo virtualmente representado por la mirada y la voz colectiva de Ixtepec. En efecto, la ambivalencia de los juicios de los personajes, su relativa libertad respecto a la voz del narrador, contribuyen asimismo a sostener un cierto efecto polifónico. El Yo-memoria de Ixtepec, volcado hacia su propia experiencia deja entrever, no obstante sus limitaciones, la pluralidad, la heterogeneidad de miradas y de voces que la constituyen.

El dialogismo se manifiesta en la novela por medio de una retórica que tratando de emular el comportamiento de la memoria colectiva, oral, utiliza de manera privilegiada la primera persona del singular durante la confesión, el diario, que es propia del monólogo interior en la autobiografía, lo cual implica la existencia necesaria y explícita de un "tú" receptor o escucha, que viene a ser "el otro" durante la comunicación.

La primera persona del singular continuamente pluralizada (nosotros) y referida a ese otro, a ese tú, se despliega de manera simultánea, siempre en el presente, aunque hable del pasado. Esto le da una fuerza dramática a toda la narración.[11] La narración llamada "om-

mundos, estas conciencias con sus horizontes, lo que se combina en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica" (30) (Bajtín, *La poética de... op. cit.*, p. 1.

[10] En las sociedades y las culturas, la diversidad y heterogeneidad de puntos de vista, de voces, de horizontes, es una cualidad inherente. El dialogismo consiste en que la novela, "no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de otra..." (*ibidem*, p. 33).

[11] Aunque Garro no logre totalmente lo que Dostoievski sí logró, parece haber cierta búsqueda para independizar a los personajes y sus puntos de vista de los de ella misma como autora y que la acercan hasta cierto punto al autor ruso quien –según Bajtín– "...se inclinaba a percibir las etapas mismas en su simultaneidad, a confrontar y a contraponerlas dramáticamente en vez de colocarlas en una serie en proceso de formación. El entender el mundo, significaba para él pensar todo su contenido como simultáneo y adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento. Esta su pertinaz tendencia a verlo todo como algo coexistente, a percibir y a mostrar todo junto y simultáneamente, como en el espacio y no en el tiempo, lo lleva a que incluso las contradicciones y las etapas internas del desarrollo de un solo hombre se dramaticen en el espacio, obligando a sus héroes a conversar con sus dobles, con el diablo, con su *alter ego*, con su caricatura" (*ibidem*, p. 48).

nisciente" no se presenta pura, pues es aguijoneada por los dichos de los personajes cuando dialogan consigo mismos. A la inversa, el uso de una tercera persona tiende a interceptar esos monólogos interiores, esos diálogos en primera persona, alejando al lector del campo exclusivo del Yo dentro de la novela, para acercarnos al Yo fuera de ella, esto es, al campo de la autora.

Hay una serie de niveles y perspectivas de la narración, que son presentados paralelamente y sin advertencia alguna, de tal suerte que el lector siente que va del yo al nosotros y del nosotros al él, sin barrera de por medio, sin previo aviso, como si hubiera varias profundidades, varias dimensiones de una misma realidad, igual que ocurre con la dinámica de la memoria de una persona. Dicho de otro modo, pareciera que ese Yo, ese sujeto de la enunciación, desdoblándose continuamente puede tener acceso a visiones diferentes, a distintos ángulos de una realidad con un alto grado de permeabilidad, pues a veces se acerca a estas visiones y ángulos mezclándose con ellos, y a veces, se retira lo suficiente para que los otros se escuchen. Me recuerda mucho el juego retórico y narrativo que Carlos Fuentes logra en *Aura*, con el uso del "Tú" como narrador y sobre todo en *La muerte de Artemio Cruz* que apareció el mismo año en que se publicó *Los recuerdos*; juego claramente organizado, que delimita el "Yo", el "Tú" y el "Él". En el caso de Garro hay una mezcla, una especie de potaje en el cual las tres personas (el tú está siempre vigente aunque implícito) aparecen arbitraria e inopinadamente. Ahora bien, no hay una coincidencia general de los críticos en cuanto al tema del narrador.[12]

De cualquier forma, las opiniones y percepciones retornan siempre al centro de esa individualidad que a pesar de escindirse conti-

[12] Unos opinan que "Garro emplea un recurso narrativo que no funciona del todo bien: su pueblo, Ixtepec, cuenta su propia historia. El problema inmediato es la caracterización del pueblo de una manera suficientemente clara para otorgar a la voz narrativa un tono auténtico. La autora nunca logra de veras esta meta ideal, afortunadamente, otros aspectos de la novela son suficientemente interesantes para compensar esta deficiencia. Un efecto positivo de esta personificación de Ixtepec es el tiempo condensado que funciona en sólo uno de los aspectos, el presente" (Brushwood, *La novela hispanoamericana... op. cit.*, p. 249). Otros ven un acierto en el empleo del Yo-Ixtepec narrador de la historia: "De esta novela debe destacarse la atinada selección técnica que hizo Elena Garro en cuanto al punto de vista. La historia se narra desde la perspectiva de una voz neutra, que es la voz del pueblo, la memoria colectiva del pueblo de Ixtepec, que recupera las figuras de los jóvenes Moncada, de Isabel en particular" (Gutiérrez de Velasco, "Entre la originalidad..." *op. cit.*, p. 58).

nuamente cediéndoles la palabra a los demás, tiende siempre a aglutinar y a centralizar lo disperso bajo su propia óptica. Ese Yo, o conciencia, juega –diríamos–, a diferenciarse de otras conciencias, juega a ser autónoma, aunque no lo logra totalmente, pues los hechos y las personas son inteligibles porque aparecen en el horizonte diversificado pero finalmente único del Yo, llámese "memoria" o "voz" de Ixtepec.

Quizá por eso el lector tiene la sensación de que hay un sentimiento común, un consenso, un punto de vista más o menos general y coherente respecto de la realidad que viven el pueblo y sus habitantes; tiene la impresión de que en lo básico, en ciertas vivencias esenciales, todas las opiniones, tanto la del narrador como la de los personajes, coinciden. Hay una vivencia común de la derrota, de la culpa y el deseo de salvación; también de una especie de vivencia del tiempo profano como "dimensión atemporal", como eternidad, frente al deseo de un tiempo sagrado, "heroico", "mítico", que ven como lo verdaderamente histórico; esto es –paradójicamente–, aquel que transcurre, que está regido por los cambios y las transformaciones y que conlleva la diversidad, la novedad.[13]

El capítulo V de la primera parte de la novela se inicia, por ejemplo, con cierto grado de omnisciencia: "Todos los días, a las seis de la tarde, llegaba el tren de México", (34) afirmación que luego será desplazada por un discurso totalmente confesional. Son expresiones que definen la condición anímica y moral del Yo (colectivo) desde la cual se habla. Se dice "Esperábamos", "veíamos", "creíamos", etc.

El "Yo-memoria", el "nosotros", es un personaje-narrador que ha vivido en carne propia los estragos sicológicos causados por el conocimiento de las ejecuciones y cuya voz parece ser la misma que la de doña Ana Moncada, el personaje que a nivel personal padece el mismo daño, según podemos vislumbrar a través de sus recuerdos,

[13] Esto es, hay una inversión de los conceptos. Dice Mircea Eliade que el hombre situado en un tiempo y un espacio "profanos", conoce una discontinuidad y heterogeneidad del Tiempo; por otra parte, "vive de acuerdo con ritmos temporales diversos y conoce tiempos de intensidad variable", no representa ni ruptura ni misterio. Por el contrario, el hombre religioso vive un Tiempo primordial, santificado por los dioses, la duración profana puede ser detenida periódicamente por la inserción de un tiempo sagrado, no histórico, (en el sentido de que no pertenece al presente histórico)" (Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, (Punto Omega), 1957, pp. 64-65).

contados en los siguientes párrafos –sin que haya alguna acotación o aviso del cambio de voz– en un estilo que combina el monólogo interior y la narración en tercera persona (estilo indirecto libre).

Dicho de otra manera, los vaivenes que se han producido en el ánimo colectivo frente a los males que acarrean las revueltas armadas, son transferibles a la experiencia individual, son tangibles sólo a través de actos y sensaciones particulares y concretos: la memoria de doña Ana Moncada reactivada por la angustia del entorno, la hace vivir sensaciones de un pasado dorado, de una infancia feliz, con tal intensidad, que parecen estar sucediendo ante su propia vista y ante la del propio lector.

A lo largo de estos párrafos se puede ver muy bien la alternancia del monólogo, el diálogo y la narración, así como una permanente condensación del tiempo de la enunciación y de las voces. En el recuerdo de doña Ana todo es un "Yo-Ahora", que aglutina los diversos elementos de un "El-Nosotros-Ayer" de la memoria colectiva que recuerda la diaria e infalible llegada del tren a las 6 de la tarde, con su carga de noticias catastróficas traidas desde la ciudad y las profecías que ello desata.

> Todos los días, a las seis de la tarde, llegaba el tren de México. Esperábamos los periódicos con las noticias de la ciudad como si de ellas pudiera surgir el milagro que rompiera el hechizo quieto en el que habíamos caído. Pero sólo veíamos las fotografías de los ajusticiados. Era el tiempo de los fusilamientos. Entonces creíamos que nada iba a salvarnos. Los paredones, los tiros de gracia, las reatas de colgar surgían en todo el país. Esta multiplicación de horrores nos dejaba reducidos al polvo y al calor hasta las seis de la tarde del día siguiente. A veces el tren no llegaba en varios días y corría la voz: "¡Ahora sí ya vienen!" Pero al otro día el tren llegaba con sus noticias y la noche caía irremediablemente sobre mí. (34)

Al final del primer párrafo, como ocurre en otros momentos al principio y a lo largo de la novela, se remata con una frase o sentencia en primera persona, una frase conclusiva que viene a sintetizar y a abstraer todo lo anteriormente expresado: *Pero al otro día el tren llegaba con sus noticias y la noche caía irremediable sobre mí.* Se trata de una frase que personaliza las vivencias expresadas vía la

generalización y la abstracción, que le da un toque poético y un tanto misterioso, pues en vez de decir –por efecto de las noticias que traen los periódicos que el tren transporta desde la capital a Ixtepec– que el ánimo general decae y que la depresión moral los abate a todos sin que puedan evitarlo, utiliza la metáfora de la noche.

Esta forma de proceder es regla general en la novela. Así, en el tercer párrafo se sintetiza y abstrae la esperanza de cambio que en un principio los pobladores veían en la Revolución, representada por la enumeración de imágenes que exaltan la luminosidad y la sonoridad propia de un vigoroso movimiento, fijo en las mentes de éstos.

> Desde su cama doña Ana oyó los rumores de la noche y se sintió asfixiada por el tiempo quieto que vigilaba las puertas y las ventanas de su casa. La voz de su hijo le llegó: "Yo no quepo en este cuerpo". Recordó la turbulencia de su propia infancia en el Norte. Su casa de puertas de caoba que se abrían y cerraban para dar paso a sus hermanos; sus nombres sonoros y salvajes que se repetían en las habitaciones altas, donde en invierno flotaba un olor a madera quemada. Vio la nieve acumularse en el alféizar de las ventanas y oyó la música de las polkas en el vestíbulo donde circulaba un aire frío. (34)

Doña Ana recuerda ese "instante de esplendor" cuando sus hermanos parten a la lucha y su regreso "ruidoso" debido al choque de las botas militares sobre el piso, y a la voz de los soldados que entonan "La Adelita" de la que se reproduce una estrofa, como si la canción apareciera en la memoria auditiva y sensorial del personaje,[14] proyectándola hacia el propio lector.

> Que si Adelita se fuera con otro
> la seguiría por tierra y por mar,
> si por mar en un buque de guerra,
> si por tierra en un tren militar... (35)

[14] Hay una especie de "anaprolépsis" implícita en el hecho de recordar de Ana Moncada, pues el recuerdo la lleva a encontrarse con fragmentos del pasado (analépsis) cuyas sensaciones 'vivas' se trasladan de manera inevitable hacia el presente confundiéndose con las sensaciones actuales. Esto es, hay un ir hacia atrás y hacia adelante "en ambas direcciones, a partir de su punto de anclaje en el relato, a fin de contribuir a descifrarlo, expanderlo, entrando en él, a veces con todo y marco y arrastrando al lector o al espectador ubicado en los espacios vecinos." (Helena Beristáin, "Las unidades distribucionales del relato", en *Acta Poética*, núm. 4-5, 1982-1983, p. 360).

En el cuarto párrafo, se repite el esquema: combinación de estilos que describen el continuo paso de una voz a otra (del narrador al personaje, y viceversa), de cambios de perspectiva. También aparece la frase sentenciosa que sintetiza y abstrae el sentir general y que habla de la esperanza de un cambio frente a la situación opresiva que viven.

> (...) Un silencio sombrío se extendió del Norte al Sur y el tiempo se volvió otra vez de piedra. "¡Ah, si pudiéramos cantar otra vez *La Adelita*!", se dijo la señora, y le dio gusto que hubieran volado el tren de México. "Esas cosas dan ganas de vivir". Quizá aún podía suceder el milagro que cambiara la suerte de sangre que pesaba sobre nosotros.
>
> Por la tarde el tren anunció su llegada con un largo silbido de triunfo. Han pasado muchos años, de los Moncada ya no queda nadie, sólo quedo yo como testigo de su derrota para escuchar todos los días a las seis de la tarde la llegada del tren de México. (35)

El quinto párrafo se construye a través de dos figuras retóricas (sinécdoques) cuyo valor se contrapone por la situación temporal y espacial a las que aluden cada una y el valor que se les atribuye en cada caso. En la primera sinécdoque, *Por la tarde el tren anunció su llegada con un largo silbido de triunfo*, se marca un lapso de tiempo concreto y una acción conclusa ("anunció su llegada" o "llegó") que, sin embargo, nos remite a un espacio que se expande vía la figura del tren en movimiento constante y éste a un valor positivo, "silbido de triunfo". Todo ello se contrasta con la segunda figura, donde se habla de manera vaga de un tiempo más amplio y remoto: *Han pasado muchos años, de los Moncada ya no queda nadie...* Como puede observarse, la llegada del tren ha cambiado de valor, ahora su llegada enfatiza la inmovilidad del Ixtepec muerto y abandonado y sobre todo la eternidad de su derrota. La repetitiva aparición del tren no empalidece su importancia, en un sentido tanto positivo como negativo. Dicha información es a un tiempo un indicio, pues cada vez que se habla de su llegada ocurre algo en el pueblo, hay una especie de "reflejo paraléptico reparador", explicado con detalle en la nota que sigue.

En todo este largo fragmento como en muchas otras partes de la novela hay una constante repetición de ideas, diríamos un obsesivo

redundar sobre las mismas cuestiones (sensaciones, sentimientos, conceptos), por lo que de trecho en trecho aparecen una y otra vez, como si alguien en voz alta estuviera machaconamente pretendiendo que un virtual receptor las tenga presentes, las memorice como lo haría con un poema o una canción, con una fábula o relato oral.

Esta redundancia tiene que ver en un sentido, con la permanente oscilación que manifiestan las opiniones de los personajes sobre los mismos asuntos, que los ubica en una especie de umbral sicológico y moral común a todos ellos. Los vemos 'vivir' o 'sobrevivir' entre sueño y vigilia, entre deseo y realidad, entre fe, esperanza de cambio y un sentimiento de fatalismo, de derrota.[15]

Hay también una vivencia doble del tiempo: a la par de que todo tiende a volverse piedra, a congelarse, simultáneamente acciones, palabras y gestos pueden discurrir sometidas a un "tiempo dinámico" que pone en marcha el "filme" de la vida. La escena del tren que eternamente llega a la misma hora (las 6 de la tarde) al pueblo, está presentada a través de una memoria que funciona como una película que puede detenerse en el mismo punto, y que también puede ser reactivada también en el mismo punto para que continúe al infinito.

La reactivación o el descongelamiento de la acción se da en un movimiento retrospectivo pero también, por efectos de la repetición constante, hay una especie de abultamiento hacia adelante, de expansión del espacio que alcanza a esbozar imágenes futuras. La sugerencia de la acción repetida cientos de veces en la misma escena,

[15] Dichas "oscilaciones" de los personajes y del propio narrador, entre pasado y presente, se traducen en términos de "lapsus analépticos", (retrospecciones que informan sobre sucesos antecedentes) y de una especie de "iluminaciones prolépticas" (esto es, anticipaciones que adelantan todo lo que *a posteriori* consideran importante), que ubican a *Los recuerdos del porvenir* como una "construcción abismada" –diría Helena Beristáin–, la cual consiste en el tradicional "relato dentro de otro relato". Así, las digresiones oníricas de los personajes (analépsis) por un lado, como las anticipaciones (prolépsis) que pretenden ampliar el horizonte del drama a través de una serie de intuiciones o revelaciones de éstos, que dan un marcado toque profético a la novela, constituyen una especie de "estructura abismada de lo enunciado", vía una constante anaprolépsis (analépsis y prolépsis juntas), pues aparecen "...como el espacio de la digresión propia o de la ajena al narrador, de la realizada por otro narrador que lo sustituye, a quién él ceda la palabra; digresión que, intercalada, quizá sea el reflejo paraléptico reparador, es decir, quizá complemente el relato, y restaure en él fragmentos que se adviertan como perdidos, como faltantes" (Beristáin, "Enclaves, Encastres, Traslapes, Espejos, Dilataciones (La seducción de los abismos)" en *Acta poética*, núm. 14-15, 1993-1994, p. 8).

viene a ocupar un largo trecho de la línea argumental, de la narración, volviendo el ritmo extraordinariamente lento, el cual se percibe muy veloz cuando se superan esos trechos expansivos que los enmarca y construidos por la repetición.

Hay sin duda un efecto cinematográfico que no sólo se basa en el movimiento del filme sino en el hecho de que –como ocurre en otras partes de la novela– durante el transcurso general, se introduce el fragmento de un documental de época, una escena que puede ser real o que alude al contexto del drama: las imágenes fotográficas de los ajusticiados plasmadas en los periódicos; los titulares sensacionalistas o encabezados de dichos diarios con la noticia *¡Paredones, tiros de gracia, colgados en todo el país!"*, o, *"¡Estalló la Revolución!*".

Otras veces, se introduce dentro de la secuencia general de la narración, un fragmento digresor más fantasioso, que puede consistir en escenas oníricas o de algo que ya pasó: en este caso diversas escenas de la vida de doña Ana en Chihuahua cuando todavía vivían sus hermanos; puede tratarse de una canción o una melodía o un cambio en la 'banda sonora' que se introducen como una especie de 'disolvencia' al final de un cuadro o que funciona como un puente para empalmar dos escenas distintas aunque de algún modo relacionadas: la canción de "La Adelita".

También pueden intercalarse o yuxtaponerse como una especie de 'cortes' en el transcurso del drama general o de una escena, trozos de imágenes que pretenden ser representaciones del pensamiento del protagonista, o representaciones de algún efecto del proceso del pensar, de forma muy parecida a ciertas técnicas de "montaje".[16]

Resulta notable el constante ir del yo individual al yo colectivo y viceversa: la voz del recuerdo de Doña Ana pasa a la del "nosotros", familia o pueblo, en el presente. Durante el trayecto del viaje aparecen contradicciones y dicotomías, bajo un esquema formal más o menos fijo, un esquema que recuerda la estructura de ciertas canciones populares en donde alternan una secuencia de dos o más estrofas con un estribillo, que al repetirse constantemente abultan el significado, lo completan e, inclusive, le dan la vuelta precisándolo, como ocurre frecuentemente con la última terceta de un soneto.

[16] La técnica del montaje consiste en escenas, en trozos de diversa índole que se yuxtaponen, rompiendo así el sentido de linealidad o sucesión de un posible relato. El montaje supone alternancia de elementos en un mismo plano, en un primer plano.

Como podemos observar de nuevo, el "Yo-memoria de Ixtepec" es una fuerza de gravedad que atrae y hace girar alrededor suyo todos los fragmentos, esos satélites y meteoritos que vagan libremente por el firmamento de la *vox-populi*. Pero, no es un yo totalmente hermético, sólidamente monolítico y autofágico. Por el contrario, es un yo lo suficientemente debilitado o tolerante para reunir y dejar que en él resuenen los ecos de otras voces, que sus contradicciones y fisuras se manifiesten. Es un yo conformado por personalidades distintas aunque intrínsecamente relacionadas, ubicadas en distintos puestos de observación, como si las sucesivas imágenes producidas por un espejo fueran observadas –hacia adentro y hacia fuera– también en sucesivos planos diferentes. Me recuerda de algún modo la estructura de las *matrioshkas* rusas, a la estructura de "mise in abŷme"[17] que nos remite a la idea de infinito.

LA NOVELA Y EL ESTILO MIXTO

En *Los recuerdos* los acontecimientos y las situaciones en Ixtepec van apareciendo en el horizonte de un Yo que, aunque desdoblado de continuo, centraliza la realidad y sus representaciones, a través de un estilo híbrido o mixto en el cual se combinan y concentran libremente los tres estilos (directo, indirecto e indirecto libre),[18] y que

[17] "Hay mecanismos que permiten a un lector extradiegético (ubicado fuera de la historia contada), introducirse en los relatos internos por pasadizos secretos, por disimuladas veredas, saliendo de ellas, inclusive, por otras, y evadiéndose del texto junto con los personajes, para deambular con ellos (hacia adelante o en reversa) por la realidad de la vida, donde se codea con otros personajes narradores y con sus respectivas creaciones. El mecanismo que provoca tales experiencias es la estructura abismada de los textos" (Beristáin, "Enclaves, Encastres, Traslapes..." *op. cit.*, p. 1).

[18] El estilo directo –el que reproduce directamente los dichos de los personajes(diálogo y monólogo)– y el estilo indirecto –el que se interpone entre el personaje y sus dichos– alternan con el llamado "estilo indirecto libre" o "discurso referido" que es combinación de los dos estilos anteriores y de uso exclusivamente literario. En el 'estilo indirecto libre' la oración reproductora posee independencia tonal y sintáctica, del mismo modo que en el estilo directo (diálogo); pero, a diferencia de ambos estilos (directo e indirecto), carece de verbo introductor(...)". Apoyándose en Ducrot y Todorov, Helena Beristáin agrega que el estilo indirecto libre " 'se presenta a primera vista como un estilo indirecto' ya que 'registra las señales de tiempo y de persona que corresponden a un discurso del autor', 'pero que está penetrado, en su estructura semántica y sintáctica, por propiedades de la enunciación y, por consiguiente, del discurso del personaje' " (Beristáin, *Diccionario de... op. cit.*, pp. 356-357).

inclusive podría verse como un "no estilo", lo que provoca que la narración sea compleja, pues le procura distintos niveles y aristas, diversas texturas y profundidades entre las cuales un "agente" fijo de la enunciación y de lo enunciado no puede ser precisado de manera absoluta.

En ese estilo mixto se mezclan lenguajes y saberes, varios temas o tópicos, visiones del mundo, etc. y dentro de ese vasto universo de componentes hay abundantes rasgos de la lengua popular que son asimilados por un habla culta e inclusive intelectual, la cual llevada a extremos, se acerca mucho a un discurso filosófico, como sucede con ciertos conceptos sobre el tiempo y la existencia humana por parte de algunos personajes.

> Luisa acarició la medalla que llevaba colgada al pecho. Era un gesto inútil: la medalla no la apartaría de la noche inmediata que estaba ya adentro del hotel.
>
> –¡Límpiame las botas! Se salpicaron con la sangre del cura.
>
> Y Luisa obedeció sin titubear la orden de su amante y limpió las botas de Flores hasta dejarlas pulidas como espejos. "Nadie cae; este presente es mi pasado y mi futuro; es yo misma; soy siempre el mismo instante". Volvió a acariciar la medalla del Divino Rostro y la dejó deslizarse sobre su pecho. Allí estaba desde el día de su primera comunión, tan igual al día de hoy que le pareció que era el mismo. (282)

Observemos el siguiente diálogo entre Francisco Rosas e Isabel, luego de que ésta se entera de que su hermano Nicolás ha sido condenado por participar en la rebelión cristera. El profundo dolor por la próxima pérdida de un ser tan querido para Isabel, la hace vivir la experiencia de la Nada, del Vacío. Es una especie de vértigo que aparece en diferentes momentos en el interior de Isabel y de otros personajes. Es una experiencia que comparte con el propio verdugo de su hermano, como lo muestra el siguiente fragmento.

> –¿Qué buscas? –preguntó asustado.
>
> –No sé... No sé lo que busco –dijo ella con un frasco en la mano y dándose cuenta de que no buscaba nada.
>
> –¿Nada?

–Nada –repitió Francisco Rosas, seguro de su afirmación.

–Nada –repitió Isabel, mirando su traje rojo a medio abrochar.

El general se sintió aliviado: "Nada son cuatro letras que significan nada", y la nada era estar fuera de ese cuarto, de esa vida, era no volver a caminar el mismo día durante tantos años: el sosiego. (274)

Esta habla "existencial" de gran carga poética, aparece no sólo en el horizonte de la lengua del narrador omnisciente y culto, sino en el de personajes cuya forma de expresarse pudiera pensarse reservada a una lengua local y, todavía más, a una lengua que viene de hombres y mujeres cuyo ámbito les impone el manejo de una jerga particular a la cual se constriñen, como es el caso de la Luchi que regentea el prostíbulo del pueblo. (Ver aquí mismo página 293).

Parece que a través de una suerte de desdoblamiento del lenguaje, vía la transición entre estilo directo a indirecto hay un cambio cualitativo. Cuando sus dichos aparecen tal cual, el lenguaje de la Luchi parece corresponder al modo en que se habla dentro de un prostíbulo, pero la frase "Las putas nacimos sin pareja" parece apuntar a una forma de expresión ajena a ella, más cercana a la manera despectiva que proviene de los varones o de una postura moral; y no sólo eso, la propia frase con su tono trágico –ubicada en el horizonte cognitivo de una conciencia en crisis–, alude a una reflexión que va más allá de la circunstancia particular de una prostituta, es una forma de abstraer la experiencia humana para hacerla casar con una verdad universal, la de que todos los seres nacimos solos y moriremos solos, de que sin excepción estamos desnudos e inermes frente al vacío provocado por el sin-sentido de los actos y de las palabras, y frente al mundo desconocido de la muerte.

Ahora bien, en estos pasajes puede verse cierto pesimismo y nihilismo[19] que señalan no sólo el absurdo de una forma de vida, la

[19] "El nihilismo", como Nietzsche lo entiende, serviría para designar "...la esencia de la crisis mortal en que el mundo moderno está hundido: la devaluación universal de los valores, que sumerge a la humanidad en la angustia del absurdo al imponerle la certeza desesperante de que nada tiene sentido" (Granier, *Nietzsche... op. cit.*), pp. 23-30). El Nihilismo, sin embargo –diría el filósofo–, no sólo es "... un conjunto de consideraciones acerca del tema: 'Todo es vano', no es sólo la creencia en que todo merezca perecer, sino que consiste en poner las manos en la masa, en destruir (...) Es el estado de los espíritus fuertes y de las voluntades fuertes, a las cuales no les es posible atenerse a un juicio negativo: la negación activa responde mejor a sus naturalezas profundas" ("Nihilismo" en Abbagnano, *Diccionario de Filosofía... op. cit.*, p. 854).

vaciedad en que se hunden los individuos, sino también puede leerse cierta intención gnóstica [20] por la cual las actitudes y palabras del personaje apuntan a la doble naturaleza de los seres (bien y mal, oscuridad y luz), naturaleza que es la representación misma del mundo. Hay también ciertos visos de un panteísmo trastocado,[21] pues para el panteísta las cosas sólo existen en el pensamiento de Dios. Ahora bien, para el personaje, Dios (o el Mundo) sólo puede existir o dejar de existir a través del pensamiento de los hombres, y el pensamiento de los hombres, la "divinidad", sólo puede manifestarse cabalmente a través de una visión donde se combina lo poético y lo onírico con un profundo sentido trágico.

En otro pasaje, la misma Luchi, al observar la transición o desdoblamiento continuo del loco Juan Cariño, piensa que éste no ha despertado de su sueño, aquel donde él es el Presidente, "aunque ahora ande en con los ojos abiertos". (*Cfr.* aquí mismo p. 204).

La profusión metafórica y la rima interna sobre la que se estructuran las frases dentro del anterior período, son evidentes en la novela (*Cariño, convertido, hombrecito, destino, dormido; sueño, abiertos, ellos, cielo, viento, sueños, sueño* –por citar sólo algún ejemplo). La lengua poética predomina sobre una lengua más descriptiva y pragmática y parece provenir del puro placer por lo bello. En ella se mezclan imágenes, giros y un léxico que nos recuerda nuestra herencia modernista caracterizada por imágenes y metáforas de gran sensualidad y de acendrada musicalidad, que nos remiten no pocas veces a la poesía simbolista francesa. La escritura Elena Garro ha asimilado ampliamente la herencia de los poetas románticos, pero

[20] Cuando hablo de "Gnosticismo" –primer intento por constituir una filosofía cristiana– me refiero a una de las teorías más típicas del Gnosticismo, el "dualismo" que sostiene que el intento de unión entre los dos principios del bien y del mal da como resultado el 'mundo', en el cual se unen las tinieblas y la luz, pero con preponderancia de las tinieblas (*ibidem*, pp. 590-591).

[21] Entendemos como 'panteísmo' "la doctrina de Dios como naturaleza del mundo", esto es, la doctrina que –como en el caso de Spinoza– cree que Dios absorberá el mundo, el cual será entonces una manifestación divina, o que –como algunos panteístas piensan– las cosas sólo existen en el pensamiento divino (*ibidem*, p. 915).

también de los modernistas, como Rubén Darío, en el sentido de que no importa la tendencia que se adopte con tal de que su forma de expresión sea depurada.[22]

> Le llegó su perfume y la oyó volver caminando descalza sobre las losetas rojas. Y la oyó caminar en muchos cuartos parecidos, dejando tras de sí unas huellas húmedas que huían en un vapor leve y brevísimo. Julia entraba en muchos cuartos y muchos hombres la oían llegar y aspiraban su perfume de vainilla que subía en espirales a un mundo invisible y perdido. (79)

Encontramos también expresiones desenfadadas, de gran poder desautomatizador, más vitalistas y vanguardistas.[23]

> –¡No, yo me llevo mi vestido verde! ¿Con qué me voy a pasear por Culiacán? –gritó Rosa y se lanzó a deshacer los bultos buscando su traje verde.
>
> –¡Por un capricho nos vamos a perder –dijo Luisa, enojada.
>
> –¿Sabes lo que es un capricho? No, no lo sabes... –gimió Rosa.
>
> –Un capricho es una rosa que crece en los muladares, la más preciosa, la más inesperada –explicó Rafaela revolviendo los trajes y las faldas. Su mano atrapó el vestido verde de su hermana y lo agitó con júbilo frente a sus amigas. (234)

En la novela de Garro, la irrupción del lenguaje poético viene a romper el horizonte de lo prosaico con que la narración de los personajes presenta la mayoría de las veces los actos pragmáticos, haciendo entrar a un virtual escucha o lector en el variado e intenso

[22] Como apunta Henríquez Ureña, a la par de su voluntad de estilo, de su afán perfeccionista, de su empeño por ser elegantes, refinados y exóticos como los parnasianos y simbolistas franceses, los modernistas americanos, no dejan de lado el drama del hombre contemporáneo. "Ese estado de duda, esa inquietud contemporánea que de modo tan intenso se manifestó en el modernismo, no excluía el retorno a la naturaleza, fuente de toda estética, ni a su ingenuidad ni sencillez. Tampoco el elaborado y artificioso refinamiento de la expresión era un estorbo para esa 'vuelta a las primitivas fuentes naturales' " (Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, trad. Joaquín Diez Canedo, 2ª ed., México, FCE, 1978, p. 19).

[23] Esta idea se afilia a la idea del Surrealismo, sobre todo en cuanto a la actitud de libertad frente a la convenciones retóricas, y en cuanto a la rebeldía y a la abierta oposición a considerar el espíritu y a la materia como dos cosas irreconciliables: (Bretón, *Manifiesto... op. cit.*, p. 7). La adopción de los principios surrealistas como, en su momento, los marxistas, para Elena Garro y para otros creadores mexicanos, devino en una adaptación libre o lírica, y muchas veces tardía y distanciada de tal estética. (Schneider, *México y el... op. cit.*, p. 109).

mundo de las sensaciones, de las impresiones que los objetos y las personas producen en el yo.

> Venía con uno de aquellos trajes suyos de tonos rosa pálido, escarchado de pequeños cristales translúcidos, centelleante como una gota de agua, con sus joyas enroscadas al cuello y los cabellos ahumados meciéndose como plumas ligeras sobre la nuca. Dio varias vueltas, apenas apoyada en el brazo de su amante que avanzaba con ella con respeto, como si llevara junto a él a toda la belleza indecible de la noche. Nada podía leerse en su rostro impasible. Las gentes se abrieron para darles paso y ella avanzó como un velero incandescente rompiendo las sombras de los árboles. (121)

De hecho, subyace a través de toda la novela de Garro y de distintas formas que incluyen la narración y los diálogos, la idea de que el lenguaje construye el mundo, la realidad, a los mismos hombres.

NOVELA Y MEMORIA: LABERINTO DEL AUTOCONOCIMIENTO

De forma muy parecida a como ocurre a lo largo de *Los recuerdos del porvenir* con los puntos de vista y las interpretaciones de los hechos históricos, sucede con los planos narrativos que parecen estar construidos de acuerdo a una manera de proceder mental y afectivamente que estimula reacciones en el momento mismo de la enunciación, apegándose a un ritmo interior, a una especie de impulso vital que se traduce en método de construcción del discurso novelístico el cual deviene en una forma de autoconocimiento.

Durante el proceso de la enunciación, hay una decantación de las ideas y visiones del mundo que se irán constituyendo en el horizonte cognitivo desde el cual se construye *Los recuerdos*. La gran metáfora en la novela que alude a su proceso creativo y a las ideas del mundo que en éste intervienen, es la del Sujeto de cara a sí mismo, a su propio tiempo y espacio, un sujeto que al ir redescubriendo su pasado, al ir "memorizando", va creando su propia imagen.[24]

[24] Se acerca mucho a la estructura abismada a la que se refiere Helena Beristáin, quien alude a la idea de Gide retomada por Dallembach: "El efecto más acabado –que obsesionaba

En esta obra de Garro encontramos pasajes que nos hablan de la presencia de cierta *estructura abismada de la enunciación,*[25] esto es, que "el espacio reflejado mantiene una relación con su reflejo" o dicho de otra manera, en este caso hay continuas alusiones a cómo funciona la memoria en los personajes (como retención, como rememoración, pero también como invención) y cuya metáfora es la propia novela, pues así como procede la Memoria, como aparecen sus contenidos, como se forja su textura, como se integran todas las partes que la constituyen, como se van construyendo o llenando los silencios, como los recuerdos y ocurrencias van ocupando los vacíos, así es como procede el texto de Elena Garro.

La novela –metáfora de la memoria activa– está prácticamente sembrada de enunciados que se refieren al funcionamiento de la memoria individual y colectiva; que hablan del papel que juegan éstas en la existencia humana, y en la conciencia histórica. Pero aunado a ello, campea la idea de que así como existe una memoria de lo que ya ocurrió, una memoria del pasado, se despliega una memoria de lo que pasará o puede pasar, es decir, una memoria del futuro.

> Luchaba entre varias memorias y la memoria de lo sucedido era la única irreal para él. (19)

> A medida que creció, su memoria reflejó sombras y colores del pasado no vivido que se confundieron con imágenes y actos del futuro, y Martín Moncada vivió siempre entre esas dos luces que en él se volvieron una sola. (19)

> Si las criadas encendían la lumbre en la cocina, el olor del ocote quemado abría en sus otros recuerdos, unas visiones de pinos y el olor de un viento frío y resinoso subía por su cuerpo hasta hacerse consciente en su memoria. (20)

> La gente deambulaba por la Plaza hechizada por el recuerdo olvidado de la fiesta; de ese olvido provenía la tristeza de esos días. "Algún día recordaremos, recordaremos", se decía con la seguridad de que el origen de la fiesta, como todos los gestos del hombre, existía intacto en el tiempo y que bastaba un esfuerzo, un querer ver, para leer en el tiempo la historia del tiempo. (20-21)

> De muy pequeño, cuando su padre lo sentaba en sus rodillas, lo inquietaba oír los latidos de su corazón, y el recuerdo de una tristeza infinita, la memoria tenaz de la fragilidad del hombre, aún antes de que le hubieran contado la muerte, lo dejaba transido de pena, sin habla. (21)

> La memoria es traidora y a veces nos invierte el orden de los hechos o nos lleva a una bahía oscura en donde no sucede nada. (197)

Ahora bien, dentro del proceso de construcción de la memoria que es *Los recuerdos del porvenir*, sucesos y personas, actitudes y comportamientos se presentan refractados, se exponen a la luz de otro ojo, o de su propia contradicción, a la luz de su naturaleza absurda, provocando un relativismo que pone en cuestión los propios juicios o argumentos emitidos. Este relativismo esencial los matiza, los hace ver siempre como provisionales, nunca definitivos o absolutos.

A través de esos contenidos ideológicos y políticos que se presentan a veces yuxtapuestos, pero que permanentemente dialogan, quizá podamos acceder a ese modo de funcionar tan peculiar que tiene esta *novela-memoria* que la hace parecer cerrada, sentenciosa, con un alto valor axiomático, al mismo tiempo que como un boceto de obra abierta.[26]

---

a Gide– es el del narrador que, frente a un espejo, emprende la tarea de mirarse y narrar que se mira mientras narra, por lo que narra la acción de narrar que en ese momento realiza" pues " 'el libro, al salir de nosotros, nos va cambiando, modificando la marcha de nuestra existencia... Nuestros actos ejercen sobre nosotros un efecto retroactivo sobre ellos' ", pues, " 'no puede actuarse sobre una cosa sin que (ella) ejerza un efecto retroactivo sobre el sujeto agente' ". De algún modo es una manera de exponer y desplegar un " 'método de acción indirecta sobre uno mismo' ". (Gide en Dallembach, Ref. en Beristáin, "Enclaves, Encastres, Traslapes..." *op. cit.*, pp. 14-15).

[25] "La estructura abismada de la enunciación se da cuando el espacio reflejado mantiene una relación con su reflejo, misma que puede ser por analogía o por contraste (...) Puede ser su papel el de la duplicación exacta, el del escritor en trance de escribir que escribe, con lo que el relato de una aventura se transforma en la aventura del relato, ya que la relación no es de semejanza sino de igualdad. En este caso se trata de la *mise en abŷme* de la enunciación o del texto, de su propia textura, su trama, su composición, la interrelación de sus componentes (de las partes entre sí y con el todo)" (*ibidem*, p. 10).

[26] Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985.

En este sentido, la novela también tiene una *estructura abismada del código*[27] porque –siguiendo la descripción retórica– señala el principio de su propio funcionamiento en tanto código literario, indisociable del mensaje, pues, permite captar simultáneamente los elementos que entran en actividad, su interrelación y el modo de su funcionamiento. Muestra en acción al enunciador tratando de dominar su problemática, lo enfoca en plena lucha por la expresión, mientras elige, ordena, distribuye sus materiales, durante el forcejeo de la invención. Revela el funcionamiento de la creación y su sentido. Permite atisbar la alternancia de momentos de la realidad de la vida y los de la realidad de la obra artística.

Dicha estructura sirve para representar una composición a manera de un modelo reducido que funciona como metáfora diegética, procurando así una especie de instructivo para su empleo, o de itinerario de sus acciones. Aquí no se trata de una segunda historia traida a cuento para que mejor se entienda la primera, sino de una paráfrasis metafórica de la misma historia. En fin, la refracción puede ser parcial o total, pero siempre integra un espacio dentro de otro.[28]

Los recuerdos del porvenir es, a cada paso, una propuesta de lectura que a su vez es una propuesta de texto "posible". La historia de un pueblo que recuerda, o de un sujeto en pleno proceso de rememoración, esto es, de reconstrucción e invención, es de algún modo una invitación a experimentar la simultaneidad, la arbitrariedad y la vivencia del abismo, propios de una memoria en plena actividad.

La memoria de Ixtepec nos va conduciendo a través de los acontecimientos vía la narración de los sujetos que los observan o los realizan, cuyas palabras desde el pasado nos asaltan o que, situados en el presente, se revelan como proyectos a futuro. El fragmentarismo, yuxtaposición y proliferación continua de elementos, su aparente arbitrariedad, sus omisiones, silencios y vacíos, la condensación de los tiempos expresada por el dislocamiento de un orden convencional, es una manera de expresar las dificultades de creación de un texto, de un discurso, pero también habla de la estética que ha

[27] Beristáin, "Enclaves, Encastres, Traslapes..." *op. cit.*, pp. 10-11.
[28] *Idem.*

animado el proceso creativo de la novela y que se propone como alternativa:

> Y como la memoria contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible, ahora estoy frente a la geometría de luces que inventó a esta ilusoria colina como una premonición de mi nacimiento. (12)

La memoria de Ixtepec, no es una única memoria sino muchas y variadas memorias individuales que confluyen en un punto y en un momento crucial, en el instante mismo de su construcción, esto es, durante el proceso de enunciación.

En *Los recuerdos del porvenir* los lectores a veces somos llevados suavemente y otras veces lanzados de manera abrupta de una idea a otra, de un nivel a otro de la narración y por ende, de la experiencia, en que se van transformando los recuerdos. Somos conducidos de una esfera a otra de la vida, de un claro a otro en el laberinto del conocimiento y de la imaginación, verdadera función de la memoria "viva". Durante el discurrir de la memoria, vamos perfilando las ideas, vamos construyendo una figura, la imagen de un Yo que no es y que quisiera llegar a Ser, un Yo que se entrega a la virtualidad, esa especie de umbral donde cohabitan los tiempos y los espacios, a donde pueden arribar o por donde pueden huir las realidades posibles.

Bibliografía

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, trad. de Alfredo N. Galleti, México, FCE, 1993.

Aguilar Camín, Héctor/ Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana.* (Un ensayo de historia contemporánea de México 1910-1989), México, Cal y Arena, 1990.

Álvarez Ortega, Manuel, *Poesía simbolista francesa*, Alfar/ Colección de poesía, Madrid, Editora Nacional, 1975.

Anda, José Guadalupe de, *Los cristeros*, Serie Mariano Azuela, Guadalajara, Ediciones del Departamento de Bellas Artes del Gobierno del Estado, 1941.

Artaud, Antonin, *México*, (Poemas y Ensayos), pról. y notas de Luis Cardoza y Aragón, México, UNAM, 1962.

Azuela, Mariano, "Los de abajo", *La novela de la Revolución Mexicana,* tomo 1, Selec., Introd., Cronol., Prol. y Censo de Antonio Castro Leal, México, Aguilar, 1970.

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, FCE, (Breviarios 83), 1974.

a) Bajtín, Mijail, *Estética de la Creación Verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1979.

b) _____, *Problemas de literatura y estética,* trad. de Alfredo Caballero, La Habana, Arte y Cultura, 1986.

c) _____, *La poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México, FCE, 1986.

Barthes, Roland, *El placer del texto y lección inaugural,* trad. de Nicolás Rosa y Oscar Terán, México, Siglo XXI, 1982.

Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos,* trad. de Francisco González Arámburu, México, Siglo XXI, 1975.
Beguin Albert, *El alma romántica y el sueño*, trad. de Mario Monteforte Toledo, México, FCE, (Lengua y Estudios Literarios), 1954.
Benveniste, Emile, "El hombre en la lengua", en *Problemas de Lingüística general*, t. 1, México, Siglo XXI, 1975, pp. 161-206.
Bergson, Henri, *Las dos fuentes de la religión y de la moral,* 590, introd. John. M. Oesterreicher, trad. de Miguel González Hernández, México, Porrúa, (Sepan-Cuantos 590), 1990.
Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética,* México, Porrúa, 1985.
_____, *Análisis estructural del relato literario,* México, UNAM, Cuadernos del Seminario 6, 1984.
_____, "Las unidades distribucionales en el relato", en *Acta Poética,* núms. 4-5, 1982-1983.
_____, "Enclaves, Encastres, Traslapes, Espejos, Dilataciones (la seducción de los abismos)" en *Acta Poética*, núm. 14-15, 1993-1994, pp. 235-276.
Bernal Ramírez, Belinda del Socorro, *Historia del movimiento feminista de México (1970–1986),* Tesis de Licenciatura, Ciencias de la Comunicación, México, FCPyS/UNAM, 1992.
Biblia Latinoamericana, La, Barcelona, Ediciones Paulinas-Seix-Barral Hnos., 1974.
Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo.* (Una civilización negada) México, Grijalbo/ CONACULTA, (Los noventa 1), 1989.
_____, *Pensar nuestra cultura,* México, Alianza Editorial, 1991.
Bowra, C.M., *La literatura griega,* trad. de Alfonso Reyes, México, FCE, (Breviarios del Fondo 1), 1948.
Braudel, Fernand, *Escritos sobre historia,* trad. de Angelina Martín del Campo, México, FCE, (Obras de Historia), 1991.
Bretón, André, *Manifiestos del Surrealismo,* trad. de Andrés Bosch, Calabria, Labor, (Punto Omega), 4ª ed., 1969.
_____ *El amor loco,* México, Joaquín Mortiz, (El Volador), 1967.
_____, *Nadja,* México, Joaquín Mortiz, (El Volador), 1963.

_____, Brushwood, John, *La novela hispanoamericana del siglo XX,* trad. de Raymond L. Williams, México, FCE, (Tierra Firme), 1984.
_____, *Narrative innovation and political change in Mexico* vol. 4, Edit. Robert Brody, New York, Peter Lang, 1989.
Bubnova Tatiana, *F.Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de "La lozana andaluza",* México, IFF/UNAM, Cuadernos del Seminario de Poética 10, 1987.
_____, "El espacio de Mijaíl Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela", (separata), México, COLMEX.
_____, "El texto literario, producto de interacción verbal, Teoría del enunciado M. Bajtín", en *Acta Poética*, núms. 4-5, México, UNAM, 1983.
Brading, D.A., *Prophecy and Myth in Mexican History,* Centre of Latin American Studies-University of Cambridge.
Carballo, Emmanuel, "Elena Garro", *Protagonistas de la literatura mexicana,* (Lecturas mexicanas 48), 2a. Serie, México, Ediciones El Ermitaño/SEP, 1986.
Carbonell, Olivier, *La historiografía,* trad. de Aurelio Garzón del Camino, México, FCE, (Breviarios 253), 1986.
Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín...* (Biblioteca Sep-Setentas), México, SEP, 1973.
Castro Klarén, Sara/ Silvia Molloy/ Beatriz Sarlo, *Women's writing in Latin America*, Oxford, Westview Press, 1991.
Castro Leal, Antonio, Selec., Introd. Gral., Cronología, Prols. de *La novela de la Revolución Mexicana,* 3 tomos, México, Aguilar, 1970.
Chatelet, Francois, *El nacimiento de la historia.*(La formación del pensamiento historiador en Grecia), trad. de César Suárez, México, Siglo XXI, 1979.
Chénieux-Gendron, Jaqueline, *El surrealismo,* trad. de Juan José Utrilla, México, FCE, (Breviarios 465), 1989.
Ciorán, E.M., *La caída en el tiempo,* trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets editores, (Marginales 124), 1993.
Deleuze Gilles, *El bergsonismo,* trad. de Luis Ferrero Carracedo, Madrid, Cátedra, (Teorema), 1987.

Derrida, Jacques, *Memorias de Paul de Man,* trad. de Carlos Gardini, Barcelona, GEDISA, 1989.
Domínguez Michael, Christopher, "Maestros modernos: la disolución de la utopía", en *Los Universitarios*, Tercera época, 1989, pp. 10-15.
Eco, Umberto, *Obra abierta,* trad. de Roser Berdagué, Barcelona, Ariel, 1985.
Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano,* trad. de Luis Gil, Barcelona, Labor, (Punto Omega), 1957.
_____, *El mito del eterno retorno,* Buenos Aires, Emecé, 1952.
Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
Florescano Mayet, Enrique, *El poder y la lucha por el poder en la historiografía mexicana,* México, Depto. de Invs. Históricas, INAH, (Cuadernos de Trabajo 33), 1980.
Flores Magón, Ricardo, *La Revolución Mexicana,* Selec. y Nota preliminar de Adolfo Sánchez Rebolledo, México, Grijalbo, (Col. 70), 1970.
Foucault, Michel, *El orden del discurso,* Barcelona, Tusquets, (Cuardenos Marginales 36), 1974.
Franco, Jean, *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez,* Guadalajara, Gob. Edo. de Jalisco/Etudes Sociocritiques, Letras, Serie Crítica 4, 1988.
Freud, Sigmund, *El yo y el ello,* Madrid, Alianza Editorial, (El libro de bolsillo-Sección Humanidades), 1985.
Fuentes, Carlos, "La edad del tiempo" (Entrevista por Miguel Angel Granados Chapa), en *Mira*, núm. 168, 24 de mayo de 1993.
_____, *Tiempo Mexicano,* México, Joaquín Mortiz, 1972.
Gaos José/ Nicol/ Noulet/ Ramos Samuel, *Homenaje a Bergson,* México, UNAM-Centro de Estudios Filosóficos de la Facultad de Filosofía y Letras, 1941.
Gilly, Adolfo, *México Contemporáneo: Revolución e Historia* (Conferencia en el Depto. de Historia de la Universidad de Chicago, 1982), *Nexos*, núm. 18.
_____, "La comuna de Morelos", cap.VIII, en *La revolución interrumpida,* México, El Caballito, 1977.

Gilly Adolfo/ Córdova Arnaldo/ Bartra/ Aguilar Mora/ Semo, *Interpretaciones de la Revolución Mexicana,* pról. de Héctor Aguilar Camín, México, UNAM/Nueva Imagen, 1985.
Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela,* trad. de Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz, Madrid, Ayuso, 1975.
González Graff, Javier, "El campo, principal problema de México", México, en *Cemos-Memoria* 35, sept.1991, pp. 10-24.
González, Luis, *Pueblo en vilo,* (Microhistoria de San José de Gracia), México, COLMEX, 1979.
González Guerrero, Xavier, *La Jornada Semanal*, núm. 226, octubre de 1993, pp. 10-22.
Granier, Jean, *Nietzsche,* (¿Qué sé?), México, Presses Universitaires de France/Publicaciones Cruz, (La orientación del pensamiento de la modernidad), 1989.
Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana,* trad. de Francisco Payarols/, Rev., trans. y pról. Pedro Pericay, Barcelona, Labor, 1965.
Guerra, María, *Mujer, Familia y Sociedad en América Latina,* Tesis de Maestría de Estudios Latinoamericanos, México, UNAM/ FCPyS, 1993.
Gutiérrez de Velasco, Luz Elena, "Entre la originalidad y la persecusión: la narrativa de Elena Garro", en *Cuba y México. Mujeres y Cultura*, en *Casa,* año XXXI, núm. 183, Casa de las Américas 1991, pp. 57-62.
Guzmán, Martín Luis, *El Águila y la Serpiente,* pról. María del Carmen Millán, México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979.
Hart, John M., *Los anarquistas mexicanos 1860-1900,* trad. de María Elena Hope, México, SEP, (Sep-Setentas 121), 1974.
Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, trad. de Joaquín Diez Canedo, 2ª ed., México, FCE, 1978.
Hurley, Teresa M., *Mothers and Daughters in Post-Revolutionary Mexican Literature*, Exeter, Tamesis Book, 2003.
Langowski J. Gerald, *El surrealismo en la ficción Hispanoamericana,* Madrid, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos 320), 1982.
Laplanche, Jean/Jean Bptiste Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1971, 2ª reimp., 1979.

Lefebvre, Henri, *La Presencia y la Ausencia.* (Contribución a la teoría de las representaciones), trad. de Oscar Barahona y Oxoa Doyhambowe, México, FCE, 1983.
Le Goff, Jacques, "Estructuras espaciales y temporales (Siglos X-XII)", cap. VI, en *La civilización del Occidente Medieval,* trad. de C. Serra Rafols, Barcelona, Juventud, 1969, pp. 185-272.
_____, "Prefacio a *Los reyes taumaturgos* de Marc Bloc" (Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales), París, trad. de Oscar Mazín, en *Relaciones* (Estudios de Historia y Sociedad) El Colegio de Michoacán, núm. 51, Verano de 1992, pp. 7-48.
_____, *El orden de la Memoria* (El tiempo como imaginario), trad. de Hugo F. Bauzón, Barcelona, Paidós, 1991.
León Portilla, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares,* México, SEP/FCE, (Lecturas Mexicanas 3), 1983.
_____, *Filosofía Náhuatl (estudiada en sus fuentes)*, prol. de Angel Ma. Garibay, México, UNAM, (Serie de Cultura Náhuatl, Monografías 10), 1979.
Lukács Georg, *La novela histórica,* trad. de Jasmin Reuter, México, Era, 1977.
Malcuzynski, Pierrette, "The Sociocritical Perspective and Cultural Studies", en *Critical Studies,* (A Journal of Critical Theory. Literature & Culture), vol. 1, núm. 1, 1989, pp. 1-22.
_____, *Sociocríticas. Prácticas Textuales. Cultura de Fronteras,* Amsterdam, Rodopi B.V., (Teoría Literaria. Texto y Teoría), 1991.
Martínez, José Luis, "La novela cristera", en *Estudios Jaliscienses*, núm. 13, agosto 1993, El Colegio de Jalisco, pp. 61-67.
Meyer, Jean, *La Cristiada (La guerra de los cristeros),* trad. de Aurelio Garzón del Camino, 3 vols., 6ª ed., México, Siglo XXI, 1979.
Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia,* trad. de Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Alianza Editorial, 1984.
Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad,* México, FCE, (Popular), 1973.
_____, *El arco y la lira,* México, FCE, (Lengua y estudios literarios), 1982.
_____, *Los hijos del limo; del romanticismo a la vanguardia,* 2ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1974.

_____, "En vísperas de sus 80 años, Octavio Paz hace relación y recuento de su pensamiento", en Julio Sherer, *Proceso*, núm. 885, 18 de octubre de 1993, pp. 14-15.
Pereyra, Carlos/ Luis Villoro/ Luis González, *et al.*, *Historia ¿Para qué?,* México, Siglo XXI, 1982.
Rama, Ángel, *Los dictadores latinoamericanos*, México, FCE, (Testimonios del Fondo 42), 1976.
Roa Bastos, Augusto Antonio, *Yo el Supremo*, México, Siglo XXI, 1974.
Rodríguez Ledezma, Xavier, "Zapata o la modernidad. La falaz disyuntiva histórica", *La Jornada Semanal*, núm. 226, 10 de octubre de 1993, pp. 21-26.
Rougemont, Denis de, *El amor y occidente,* trad. de Antoni Vicens, Barcelona, Keirós, 1978.
Rueda Smithers, Salvador, "Emiliano Zapata: los signos de un caudillo, biografía de un símbolo", en *Apuntes,* versión mecanografiada, INAH, s/f.
Sánchez Vázquez, A., *Estética y Marxismo*, (ant.), tomos 1 y 2, México, Era, (El Hombre y su Tiempo), 1978.
Schlegel, Federico, *Fragmentos,* (Invitación al romanticismo), semblanza biográfica y trad. de Emilio Uranga, México, FFyL/ UNAM, 1958.
Schneider, Luis Mario, *México y el surrealismo (1925-1950),* México, Arte y Libros, 1978.
Simmel, Georg, "El Individuo y la Libertad", en *Ensayos de Crítica de la Cultura*, Barcelona, Península, 1986.
Sodi, Demetrio, prol., ed. y notas, *Textos Mayas,* (Una antología general), México, SEP/UNAM, (Clásicos Americanos), 1982.
Starobinski, Jean, *Jean-Jaques Rousseau. La transparencia y el obstáculo,* Madrid, Taurus, 1983.
Todorov, Tzvetan, "Las categorías del relato literario", Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato,* trad. de Beatriz Dorriots, México, Premiá Editora, (La red de Jonás), 1982, pp. 167-203.
Valle Inclán, Ramón Del, *Tirano Banderas,* México, Editores Mexicanos Unidos, (Literaria Universal), 1985.
Vasconcelos, José, *Breve Historia de México,* México, Compañía Editorial Continental, 1976.

_____, *et al., Homenaje a Bergson,* México, UNAM-Centro de Estudios Filosóficos de la Fac. de Filosofía y Letras, 1941.
Vilar, Pierre, *Iniciación al vocabulario del análisis histórico,* Barcelona, Edit. Crítica/Grupo Grijalbo, (Estudios y Ensayos 61), 1981.
Womack, John, Jr., *Zapata y la Revolución Mexicana,* trad. de Francisco González Arámburu, México, Siglo XXI/SEP, 1985.
Zirión, Antonio, "El sujeto trascendental en Husserl", Ed. Mariflor, Aguilar, *Crítica del sujeto,* México, FFL (UNAM), Seminarios, 1990.

VARIOS

Antología de poesía surrealista francesa, comp. Julio Ulloa, prol. Dominique Legran, Selec. Aldo Pellegrini, trads., A. Pelligri, E.A. Westphalen, C. Moro, R. Baeza, G. de Torre, México, Ediciones Coma, 1981.
Diccionario Planeta de la Lengua Española Usual, Barcelona, Planeta, 1990.
Historia General de México, 2 tomos, México, COLMEX, 1981.
La mujer y el movimiento obrero mexicano en el siglo XIX (Antología de la prensa obrera), Año Internacional de la Mujer, México, CEMOS, 1975.
Los protagonistas (Así fue la Revolución Mexicana), México, Senado de la República/Secretaría de Educción Pública/Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1985, p. 1539.
Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché, traducción del texto original con una introducción y notas de Adrián Recinos, México, FCE/CulturaSEP, (Lecturas Mexicanas 25), 1984.

OBRAS DE ELENA GARRO

Novela

Los recuerdos del porvenir, México, Joaquín Mortiz, Novelistas a) Contemporáneos, 1963, (a^1)
Los recuerdos del porvenir, 2a. ed., México, Joaquín Mortiz, 1979, (a^2)
Los recuerdos del porvenir, México, Joaquín Mortiz/Sep-Cultura, 2a. Serie de Lecturas Mexicanas 3, 1985, (a^3)
Testimonios sobre Mariana, (Premio Novela Juan Grijalbo 180), México, Grijalbo, 1981, (*b*)
Recuento de personajes, México, Grijalbo, (Autores Mexicanos), 1982, (*c*)
Y matarazo... no llamó, México, Grijalbo, (Narrativa), 1989, (*d*)
Inés, México, Grijalbo, 1995, (*e*)
Un traje rojo para un duelo, México, Ediciones Castillo, (Más Allá), 1996, (*f*)
Busca mi esquela & Primer Amor, vol. 14, México, Ediciones Castillo, (Más Allá), 1996, (*g*)
Un corazón en un bote de basura, México, Joaquín Mortiz, 1997, (*h*)
Mi hermanita Magdalena, Monterrey, Castillo, 1998, (*i*)

Cuentos

La casa junto al río, México, Grijalbo, (Autores Mexicanos), 1982, (*j*)
La semana de colores, México, Grijalbo, (Narrativa), 1987, (*k*)
Andamos huyendo Lola, México, Joaquín Mortiz, (Nueva Narrativa Hispánica), 1980, (*l*)
El accidente y otros cuentos inéditos, México, Seix-Barral, 1997, (*m*)
La vida empieza a las tres; hoy es jueves; La feria, Monterrey, Castillo, 1997, (*n*)

Teatro

Un hogar sólido y otras piezas en un acto, Xalapa, Universidad Veracruzana, (Ficción 5), 1958, (*o*)

"La señora en su balcón (pieza en un acto)", en *Teatro Breve Hispanoamericano*, Selec., Prol. y Notas de Carlos Solórzano, México, Aguilar, 1971, (*p*)

"Los perros", (12 Obras en un Acto), Selec. y Prol. de Wilberto Cantón, (Ecuador 000), México, 1967, (*q*)

El árbol, México, Enrique G. Gansen, (Teatro de Bolsillo), 1967, (*r*)

Felipe Ángeles. (Obra en tres actos), Textos de Teatro 13, Segunda época, México, UNAM, 1979, (*s*)

"El encanto, Tendajón mixto", Emilio Carballido, *Teatro para adolescentes*, México, Editores Mexicanos Unidos, (Teatro), 1985, (*t*)

"Ventura Allende", Emilio Carballido, *Teatro para obreros*, México, Editores Mexicanos Unidos, (Teatro), 1985, (*u*)

Sócrates y los gatos, México, Océano, (El día siguiente), 2003, (*v*)

Biografía

Memorias de España, 1937, México, Siglo XXI, (La creación literaria), 1992, (*w*)

Ensayo histórico

Revolucionarios mexicanos, México, Seix-Barral, 1997, (*x*)

Índice

Introducción 11
Memoria y escritura 11
La memoria y el discurso del Yo 13
El ritual fundador de la memoria 16
El oficio de la memoria: de la realidad al mito 23
Historia y memoria. Espacio y tiempo 28

PARTE I

Capítulo I
Memoria de la piedra, memoria del agua 35
La historia oficial y la historia 'no dicha' en *Los recuerdos del porvenir* 35
La novela y la Revolución Mexicana 36
Los recuerdos del porvenir y la crónica oral (novela cristera) 38
Una versión no canónica de los hechos 40
Los recuerdos del porvenir y sus referentes (la tradición novelesca) 45

Capítulo II
El rumor de la creciente 51
Novela, Memoria y Discurso social: una forma de oír, un intento de dialogar 51
Diversidad ideológica y diversidad discursiva 53

Los narradores, las miradas, las voces (monologismo y dialogismo) 55
Lo que se dice, lo que se calla (discurso explícito y discurso implícito) 56
La mirada ajena o tercera instancia del diálogo 60

PARTE II

Capítulo I
Contra el imperio de la roca, las aguas subterráneas 65
Vasconcelismo: la historia como eterna excrecencia. (*Los recuerdos del porvenir* y *Felipe Ángeles:* El teatro de los héroes) 65
Del escepticismo a la ética: la clase media como alternativa 73
La revolución permanente y el ideal romántico (Socialismo y Anarquismo) 76
El triunfo del individualismo 80
La violencia edificante contra la violencia destructora del Estado 84
Alegato contra el autoritarismo (Los militares) 85
La acción reivindicadora (Los guerrilleros) 88
Un diálogo transhistórico con Ricardo Flores Magón 90
El esbozo de una utopía "posible": la memoria profunda de la colectividad. (La Comuna de Morelos) 93

Capítulo II
Memoria de aguas profundas 99
Regreso a la tierra: conservadurismo y utopía 99
El mito de Zapata en el imaginario colectivo de Ixtepec 106
De la historia al mito, del mito a la novela 112
Religiosidad: Milenarismo y Mesianismo 116
Abacuc, el cristero 123
La magia y la hechicería 133
La fiesta como un ritual liberador 135
El teatro, una forma de redención 139
La lluvia revela lo que siempre ha estado ahí 145

PARTE III

Capítulo I
Desde los márgenes: la novela como microhistoria 151
La microhistoria y el valor de lo subjetivo 151
Lo trascendente y lo insignificante 153
Lo local contra lo nacional 156
La novela: microhistoria de los vencidos 160
La narración: de la historia social a la historia tradicional ... 166

Capítulo II
El tiempo y el espacio de los vencidos 171
Historia y cronología 171
Concepciones del tiempo: Una lectura heterogénea (de la Grecia Arcaica a la Era Moderna) 178
Ixtepec: vida interior, vida de intramuros 182

PARTE IV

Capítulo I
El espejo de agua y la imagen invertida 195
La ficción carnavalesca. El mundo al revés 195
La inversión de los espacios y los roles 198
El desquebrajamiento de las instituciones 198

Capítulo II
Desde el otro lado del espejo 201
Risa burlesca y visión paródica 201
El destronamiento del rey, la coronación del bufón 203
Los poderosos burlados 205
Carnavalización del poder real 206

PARTE V

Capítulo I

Los rostros que se asoman entre las ondas: los personajes 211

La épica de los seres insignificantes: los personajes y las "no personas" de la microhistoria 211

El personaje de cara a la memoria del narrador 214

La mirada mitificadora 216

El ser y el parecer de las palabras y de los actos 217

Capítulo II

La experiencia del umbral 221

El soñador y el nihilista contra la coraza del héroe 221

La figura del doble o la experiencia de la alteridad 223

Las palabras: otra dualidad 228

PARTE VI

Capítulo I

Ellos, desde la periferia 235

Francisco Rosas: el drama de la indigencia 236

Del encomendero al cacique: Rodolfo Goríbar 241

Martín Moncada: un puente sobre aguas turbulentas 247

Felipe Hurtado y Nicolás Moncada: ecuación del ser como utopía 251

Juan Cariño: la poesía y la locura, otras maneras de vivir la alteridad 255

Capítulo II

Ellas: seres en proceso, Evas sin paraíso 263

Las mujeres y la novela cristera 264

Del hembrismo a un feminismo en ciernes 267

La subjetividad femenina 272

La mujer-mirada, la mujer-memoria 275

Isabel Moncada o del libre albedrío 278

Julia Andrade: *Nadja* o la belleza convulsa 284

Las queridas y las putas 290

Capítulo III

En las orillas 295

Los indios, el discurso ausente o el silencio significante 295

Discurso racista y visión novelesca 299

Cultura y valor: el tiempo 303

PARTE VII

Capítulo I

Las crecientes del río. Retórica y estilo 309

El relato de la memoria: dinámica de su construcción 309

El diálogo, contra la dictadura del Yo (Polifonía) 317

La novela y el estilo mixto 326

Novela y memoria: laberinto del autoconocimiento 331

Bibliografía 337

Obras de Elena Garro 345

Esta obra estuvo bajo el cuidado de la autora y Ediciones Coyoacán, S. A. de C. V., Av. Hidalgo No. 47-2, Colonia del Carmen, Coyoacán, 04100, México D. F.
Impreso en junio de 2004.
El tiraje fue de 1000 ejemplares más sobrantes para reposición.
(Impreso en papel Bond de 75 grs. y tipografía Times New Roman de 11 pts.)

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

ALGUNAS NOVEDADES EDITORIALES

Con el diablo en el cuerpo
Esther Cohen

Cuestiones de filología hispanoamericana
Juan M. López Blanch

El patriarca José y su tiempo
Enrique Bonavides Mateos

Escenarios del norte de México
Miguel G. Rodríguez Lozano

La harpía y el cornudo
Graciela Candano Fierro

La imagen desollada. Una lectura del *Segundo Sueño* de Bernardo Ortiz de Montellano
Enrique Flores Esquivel

La visita inesperada. Crónicas y traducciones de Luis Martínez de Castro
Marco Antonio Campos

Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia: Tablada, Borges, Vallejo y Andrade
Rodolfo Mata

Sedienta soledad. Treinta y seis cartas a Bernardo Ortiz de Montellano
Lourdes Franco (ed., prólogo y notas)

ISBN 970-32-1759-1
PORTADA: FBD

Margarita León

Tiene estudios de maestría en Letras dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente realiza trabajos de investigación literaria y semiótica en el Seminario de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la misma universidad. Profesora, ensayista y poeta, la autora ha escrito y publicado artículos sobre Elena Garro y otros autores mexicanos e hispanoamericanos en revistas especializadas de México y de otros países.

El presente libro es un intento por desentrañar la poética de una de las escritoras mexicanas más sobresalientes del siglo XX: Elena Garro (1914-1998). El conjunto de ensayos que lo constituye gira alrededor de *Los recuerdos del porvenir* (1963), la obra que inaugura el quehacer novelístico de la autora.

A despecho de la crítica que concibe a Elena Garro de espaldas a la historia y refugiada en los paraísos del realismo mágico, *La memoria del tiempo* pretende reflexionar, desde distintos ángulos, sobre la manera en que la autora es capaz de crear una ficción a través de un estrecho diálogo con la realidad. El lector descubrirá en este estudio, las formas en las cuales una novela es capaz de recoger y sintetizar de una manera abarcadora y penetrante, artísticamente convincente, aquello que ha conformado el imaginario social de los mexicanos por muchas décadas.

9 789703 217595

FILOSOFÍA Y CULTURA CONTEMPORÁNEA